BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Paolella

Il realismo italiano e le influenze della scuola francese

Laura

I film di denuncia della Germania di Weimar

Rubriche e recensioni di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, CINCOTTI, COMUZIO, GAMBETTI, KEZICH.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 12 - DICEMBRE 1965

Sommario

SAGGI

I FILM

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 12

dicembre 1965

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

E' morto Guido Fiorini

È deceduto il 28 dicembre a Parigi, per attacco cardiaco, l'architetto Guido Fiorini, nato a Bologna il 1° luglio 1897.

Docente universitario nella Facoltà di Architettura, l'arch. Fiorini era insegnante titolare della Sezione Scenografia al Centro Sperimentale di Cinematografia. Molti dei migliori scenografi cinematografici italiani sono usciti dalla sua scuola.

È stato anche uno dei più attivi scenografi, in Italia e all'estero, e molte delle più rappresentative produzioni Cines, e di altre società produttrici, specialmente tra il 1934 e il 1942, recano la sua firma. Si ricordano: *Teresa Confalonieri* (1934), *Come le foglie* (1934), *Passaporto rosso* (1935), *Re Burlone* (1935), *Aldebaran* (1936), *Squadrone bianco* (1936), *Il fu Mattia Pascal* (1937), *Giuseppe Verdi* (1938), *Principessa Tarakanova* (in cui collaborò con Andrej Andreev, 1938), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Miracolo a Milano* (1950), *Tempi nostri* (1954), *Tosca* (1956), e numerosissimi altri.

Alcuni suoi scritti sulla scenografia vennero pubblicati nella rivista « Bianco e Nero ».

Fu scenografo raffinato, colto e personale. Lo ebbero al suo fianco oltre Guazzoni, Blasetti, Genina, Brignone, De Sica, Camerini, Gallone Righelli, Chiarini, Lattuada, Soldati, anche registi stranieri di valore come Pierre Chenal, G. W. Pabst, Fedor Ozep.

Incontri al C.S.C.

Numerosi incontri hanno avuto luogo al C.S.C. tra registi insegnanti e allievi del Centro. Il 4 dicembre il regista Marco Bellocchio, ex allievo di regia, si è incontrato con gli allievi, facendo proiettare il film *I pugni in tasca*. L'11 dicembre ha tenuto una conferenza agli allievi il produttore Alfredo Bini.

Nanni Loy si è incontrato con gli allievi il 21 dicembre, dopo la proiezione del film *Made in Italy*.

Gli incontri hanno dato occasione ad interessanti dibattiti.

Precedentemente aveva visitato il C.S.C. il regista e attore sovietico Sergeij Bondarčuk.

Esercitazioni televisive

Durante lo svolgimento dei corsi al C.S.C. si sono tenute alcune esercitazioni televisive. Gli allievi stranieri hanno realizzato *L'amante* di Pinter, sotto la guida dell'insegnante Angelo D'Alessandro. Gli allievi del secondo anno di regia e recitazione, sotto la guida di Edmo Fenoglio, hanno presentato *Gli innamorati* di Goldoni.

Anziani del cinema

Sono state consegnate nelle sede dell'A.G.I.S. le Medaglie d'Oro agli Anziani dello Spettacolo. Una medaglia è stata attribuita a Dina Perbellini, da vari anni insegnante di Dizione nella Sezione Recitazione del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Notizie varie

BIANCHI E AUTERA PRESIDENTE E SEGRETARIO DEL S.N.G.C.I. — Pietro Bianchi, critico del « Il Giorno » di Milano, e Leonardo Autera, redattore del « Filmlexicon », sono stati eletti rispettivamente Presidente e Segretario del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, in luogo di Gino Visentini e Lino Micciché. Gino Caserta, direttore di « Cinematografia Ita », è stato rieletto Tesoriere. Il nuovo Consiglio Direttivo è così formato (riportiamo fra parentesi il numero dei voti con cui ciascun collega è stato eletto dall'Assemblea Nazionale): *professionisti*: G. B. Cavallaro (90 voti), Gino Visentini (90), Gino Caserta (89), Tullio Cicciarelli (79), Pietro Bianchi (72); *pubblicisti*: Vincenzo Bassoli (80), Paolo Gobetti (80), Leonardo Autera (77), Davide Turconi (75). Membri della Commissione di Revisione sono risultati: *professionisti*: Marcello Clemente (85 voti), Franco Calderoni (77), Italo Dragosei (75); *pubblicisti*: Lorenzo Quaglietti (127), Vieri Niccoli (116). Il Collegio dei Probiviri risulta così composto: *professionisti*: Leo Pestelli (94 voti), Filippo Sacchi (94), Piero Gadda Conti (93), Arturo Lanocita (92), Vittorio Ricciuti (91). Nel Collegio dei Sindaci sono stati chiamati: *professionisti*: Pietro Pintus (90 voti), Lori (72), supplente Piero Virgintino (67); *pubblicisti*: Mario Natale (75), supplente Achille Valdata (71). Il nuovo Consiglio Direttivo ha designato i seguenti colleghi a rappresentare il S.N.G.C.I. nelle diverse commissioni previste dalla nuova legge sul cinema: a)

Diplomati del C.S.C. per l'anno accademico 1964-65

Si sono diplomati nell'anno accademico 1964-65 i seguenti allievi:

REGIA: Faenza Roberto, Silvestrini Stefano, Barkin Akiva (*Israele*), Sung John (*Cina*) Trianta Filleydon Anita (*Cipro*);

RECITAZIONE: Lenzi Giovanna, Natale Nazareno, Pierdominici Luigia, Pompili Mirella, Rosseti Adalberto, Toscano Ettore, De Ceca Jean-Pierre (*Belgio*);

DIREZIONE DI PRODUZIONE: Francone Giuseppe, Tofi Federico, Venuti Giulio Cesare;

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: De Biase Carlo, Rossi Ascenzio, Saluzzi Teodosio Eugenio, Porter Martin (*Inghilterra*), Teherari Safai (*Iran*);

SCENOGRAFIA: Aldovandi Giuseppe, Giambanco Claudio, Mugnai Paola.

Inizio dei corsi del Centro

Dopo gli esami, tenutisi dal 6 al 22 ottobre, hanno avuto inizio, il 5 novembre, le lezioni nelle varie Sezioni del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Hanno ottenuto la iscrizione al Centro, avendo superato gli esami di ammissione, i seguenti allievi:

REGIA: D'Alessandria Domenico, Chiari Mario, Gabrieba Fabio, Bellecca Giuseppe, Bragin John, Vallejo Rendon Luis, Roussos Panayotis, Barista Ustum, Betancourt Salazar, Winter John, Dop Jan, Liu Fong-Kong, Macauley John Maurice, Vahid-Ramazarni Khosrov.

RECITAZIONE: Boccardo Delia, Guerrini Orso Maria, Viscardi Giorgio, Corazzari Bruno, Montefiori Luigi, Pulone Gianni, Boschetti Bruno, Boschetti Attilia, Di Grazia Umberto, Rigano Ileana, Scalise Luciana, Bellini Italo, Guatelli Severino, Da Silva Lindamar Wilma.

DIREZIONE DI PRODUZIONE: Porcelli Vincenzo, Leonini Fabio, Patassini Giuseppe.

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: Bisignani Elio, Picciaredda Michele, Sbrizzi Luigi, Buonaurio Giuseppe, Berta Renato, Locativa Robert, Nicolau Demetrio, Tadros Marzouk Ramsis, Kapuschinski-Jancazarek Michal, Salek Kamel Samir.

SCENOGRAFIA: Sipala Riccardo, Calò Carducci Giacomo, Antonacci Francesco, Sayed Ahmed Ibrahim.

COSTUME: Della Noce Francesco, Foschi Rosa, Renzulli Michael.

Commissione Centrale per la Cinematografia: Pietro Bianchi e Leonardo Autera; b) *Comitato per il Credito*: Filippo Sacchi; c) *Programmazione obbligatoria*: 1) commissione di I° grado: Filippo M. De Sanctis (effettivo) e Italo Dragosei (supplente); 2) commissione di appello: Arturo Lanocita (effettivo) e Gino Visentini (supplente); d) *Premi qualità lungometraggi*: Domenico Meccoli e Dino Biondi; e) *Premi qualità cortometraggi*: Mino Argentieri, Marcello Clemente, Vittorio Ricciuti; f) *Film per la gioventù*: Floriana Maudente.

AD ALLIO IL PRIX MÉLIÈS — *La vieille dame indigne* di René Allio, che inaugurò fuori concorso l'ultima Mostra di Venezia dopo essere stata al centro di una polemica fra Venezia e San Sebastiano, ha vinto il Prix Méliès, assegnato in seguito a referendum fra i critici francesi.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 31 maggio, a Mosca, *Vladimir Gardin*, 87, regista e attore del cinema e del teatro sovietico (fondò nel 1919 la prima Scuola di Cinematografia del mondo); il 1° giugno, a Città del Messico, *Arturo Soto Rangal*, 83, decano degli attori cinematografici messicani (oltre 250 film in sessant'anni); il 7, a New York, di cancro alla gola, *Judy Holliday* (Judith Tuvin), 41, attrice del cinema hollywoodiano (« Oscar » 1950 per *Born Yesterday*, Nata ieri); il 16, a San Francisco, *Herman Wobber*, 85, uno dei fondatori della 20th Century-Fox; il 15, al largo del Guatemala, a bordo del suo « yacht », *Steve Cochran*, 48, attore del cinema hollywoodiano (in Italia protagonista de *Il grido* di Antonioni); il 18, a Roma, *Raffaele Masciocchi*, 43, operatore del cinema italiano (ultimo film: *La ragazzola* di Orlandini); il 19, a Parigi, *Robert Pizani*, 69, caratterista del cinema francese dal '24 al '60; sempre il 19, a Roma, *Adriano Rimoldi*, 53, attore del cinema italiano (*Addio giovinezza* ed altri film degli anni '30 ed anche l'ultimo film di Laurel e Hardy, *Atollo K*); il 22, a Hollywood, *David O. Selznick*, 63, uno dei maggiori produttori del cinema americano (*Gone with the Wind*, Via col vento, 1939); il 25, a New York, *Mary Boland*, 80, attrice americana del teatro e del cinema, specialista in caratterizzazioni brillanti; il 26, a Careggi (Firenze), *Odoardo Spadaro*, 72, esponente del varietà internazionale, cantante e compositore, attore cinematografico (ultimo film: *Mare matto* di Castellani); il 4 luglio, a Los Angeles, *Edna Gregory*, 56, caratterista del cinema hollywoodiano (*The Great Gabbo*, Il grande Gabbo, 1929, con Stroheim); il 26, a Fort Dix (New Jersey), *Constance Bennett*, 60, attrice del cinema hollywoodiano, specialista della « sophisticated comedy »; sempre il 26, a San Diego di California, *Eugene Burdick*, 46, scrittore americano dai cui omonimi romanzi erano stati tratti film di polemica civile come *The Ugly American* (Missione in Oriente) e *Fail Safe* (A prova di errore); il 3 agosto, a Parigi, *Georges Le Roy*, 80, attore francese di teatro e di cinema, da ultimo insegnante di recitazione; il 12, a Pasadena (California), *Creighton Hale*, 77, attore del cinema muto americano (era Jameson, il segretario del detective, nel famoso « serial » di Gasnier *The Exploits of Elaine*, 1915); il 9 settembre, a Hollywood, *Dorothy Dandridge*, 41, attrice negra del cinema americano (*Carmen Jones*, *Porgy and Bess*); l'11, a Sepulveda (California), *Bobby Jordan*, 42, attore cinematografico hollywoodiano (*Dead End*, Strada sbarrata, 1937, ed altri film in cui era il tipico ragazzo sbandato dei bassifondi); il 26, a Culver City (Hollywood), *Clara Bow*, 60, « diva » del cinema muto americano (*It*); ai primi di ottobre, a Hollywood, *Gareth Hughes*, 71, attore del cinema muto americano, divenuto poi sacerdote e missionario; il 4, a Austin (U.S.A.), di cancro al cervello, *Zachary Scott*, 51, attore cinematografico americano (protagonista di *The Southerner*, L'uomo del Sud, 1944, di Renoir e di *The Young One*, 1960, di Buñuel); il 21, a Hollywood, forse suicida, *Marie MacDonald*, 42, attrice « vamp » del cinema hollywoodiano (soprannominata « il corpo »); ai primi di novembre, a Mosca, *Evghenij Urbanskij*, 34, attore del cinema sovietico (*Ballada o soldatie*, La ballata del soldato); l'8, a Ostia (Roma), *Emma Gramatica*, 91, illustre attrice teatrale, cinematografica (*Sorelle Materassi*, *Mamma*; anche regista di *Peppino e la vecchia signora*), televisiva; il 9, a Parigi, *René Blancard*, 68, caratterista del cinema francese; il 16, a Boston, *Natalie Kalmus*, 87, inventrice (assieme al defunto marito) del Technicolor; il 22, a Parigi, *Nicole Vedrès*, 54, documentarista del cinema francese (*Paris 1900*, Prix Delluc 1947); il 26, a Las Vegas, di cancro, *William « Wild Bill » Elliott*, 61, « divo » del « western » degli anni '40.

CORSO A ROMA PER ANIMATORI DI CIRCOLI GIOVANILI — Roma ha ospitato alla fine di novembre il 9° corso nazionale per la formazione di animatori di circoli giovanili di cultura cinematografica e televisiva, promosso dal Comitato per la Cinematografia dei Ragazzi. Le lezioni sono state svolte dalla presidentessa del C.C.R., on. Pia Colini Lombardi, dai proff. Luigi Volpicelli, Mario Verdone, Renato May, Gastaldi, Moreschini, Evelina Tarroni, dall'avv. Boffa e da P. G. Sinaldi.

LA SETTIMANA DEI CATTOLICI AD ASSISI — Si è svolta ad Assisi in settembre la Iª Settimana Cinematografica dei Cattolici, sotto la presidenza di Vittorio Veronese, ex-direttore generale dell'UNESCO. La Settimana, che nelle intenzioni dei promotori dovrebbe divenire una istituzione annuale sul modello delle Settimane Sociali, ha fatto il punto sulla presenza dei cattolici italiani nel cinema e nella cultura cinematografica ed ha analizzato il decreto, sull'argomento, del recente Concilio Ecumenico. Dopo una giornata sulla cinematografia per ragazzi, sulla quale hanno riferito Aldo Agazzi, l'on. Colini Lombardi e Antonio Petrucci, il convegno si è svolto con ampi dibattiti sulla base di quattro relazioni tenute da P. Bernardo Häring, Ernesto G. Laura, Renato May, P. Nazareno Taddei S.J., Fiorenzo Viscidi. Al termine dei lavori, due tavole rotonde pubbliche ne hanno riassunto lo spirito, con interventi di Pio Baldelli, Sabino Acquaviva, Mario Apollonio, Damiano Damiani, Pier Paolo Pasolini, Francesco Flores D'Arcais.

A PESARO LA 2ª MOSTRA DEL « NUOVO CINEMA » — 28 maggio-5 giugno è il periodo stabilito per la seconda edizione della Mostra internazionale del Nuovo Cinema a Pesaro. Lino Micciché è stato riconfermato direttore e sarà coadiuvato da una commissione di selezione composta da Gianni Amico, Mino Argentieri, G.B. Cavallaro, Fernaldo Di Giammatteo, Bruno Torri.

Il cinema ha settant'anni

Il cinema ha compiuto settant'anni. La prima storica proiezione dei fratelli Lumière nel Grand Café del Boulevard des Capucins ebbe infatti luogo sabato 28 dicembre 1895, in un sotterraneo chiamato non senza presunzione « Salon Indien ».

È cosa che salta subito agli occhi che quando si fissa la data della nascita del cinema ci si rifà non alla sua invenzione né alle sue prime proiezioni private e sperimentali, bensì alla « prima » ufficiale del Grand Café. In sostanza, si riconosce che il cinema è spettacolo e nasce quando, proiettando i primi filmetti dei Lumière davanti a degli spettatori paganti, diventa appunto spettacolo. Questa parola, tuttavia, sta qui ad indicare che nel cinema, più che in altre forme di comunicazione, è implicita e necessaria la presenza d'un pubblico, che esso ha insomma una sua realtà « sociale » ineliminabile. Purtroppo, invece, il cinema è stato più spesso visto come spettacolo nel senso più deteriore, cioè come modo di ottenere lauti guadagni mettendo in vendita un labile prodotto di consumo, affidato al rapido trascorrere delle mode, condizionato all'accortezza del lancio pubblicitario e al rigido meccanismo del richiamo divistico.

Dopo settant'anni di cinema, migliaia di film si allineano l'uno all'altro, gran parte, anzi la maggior parte già relegati nell'oblio, moltissimi scomparsi anche fisicamente. Pure, l'osservatore spassionato deve concludere che non si può più affermare, come si poteva ancora qualche tempo fa, che la « storia del cinema deve essere intesa come storia del costume ». Se infatti per molti decenni e per diverse cinematografie non è possibile che la rievocazione sentimentale dei « miti » perduti, il bilancio è anche positivo sul piano dell'arte e della cultura. Malgrado gli interessi dei produttori, le predilezioni spesso superficiali delle masse, la ferrea organizzazione del mercato in termini economici e commerciali, le forme censorie ed altri ostacoli via via frapposti al dispiegamento di autentiche energie creative, il cinema in questi settant'anni ha imposto Chaplin, Ejzenštein, Dreyer, Pudovkin, Renoir, si è legato in misura fondamentale a correnti artistiche di primo piano (come l'espressionismo nella Germania degli anni '20), ha influito direttamente sulla vita dell'arte incidendo sullo stile di scrittori come Faulkner e Dos Passos, ha promosso movimenti e tendenze che hanno avuto riflessi sulla cultura tutta d'una società come è stato il caso del neorealismo nell'Italia del '45.

I capolavori non nascono

tutti i giorni né si possono fabbricare con piani prestabiliti. Ogni anno vi saranno sempre i filmastri e i filmetti, le pellicole dignitose e quelle più che dignitose, cioè un largo margine di produzione più o meno caduca; ma basta una opera d'ingegno, che scuota le coscienze e susciti discussioni, che si serva del linguaggio cinematografico con freschezza e novità, per ripagare ad usura di tutto il ciarpame. Oggi le diffidenze d'un Pirandello non sarebbero più legittime, perché il cinema è entrato nella vita della cultura.

Un'altra funzione ha compiuto il cinema in questi settant'anni, culturale anch'essa pur se minore, quella di testimonianza e di divulgazione. Grazie ai film oggi ci resta il documento dello stile di grandi attori di teatro di cui altrimenti conserveremmo solo qualche sbiadita fotografia; grazie ai film adattati da spettacoli preesistenti possiamo tracciare un panorama del gusto, ed anche dei risultati che superano il gusto, del teatro di oltre mezzo secolo; grazie ai film, infine, molti sono stati accostati in modo nuovo ai capolavori letterari ed anche alla narrativa più recente e significante. Senza contare il contributo del cinema documentario, entrato presto negli strumenti di studio e di conoscenza, o del film-attualità, che ha fornito per la prima volta ai posteri le immagini vive della storia contemporanea.

A settant'anni passano forse gli entusiasmi. Il cinema non è più la « scoperta » degli anni '90, l'esperienza eccitante degli intellettuali degli anni '20, il divertimento pressocché unico ed esclusivo della gente tutta degli anni '30. Esso ha subito un processo di ridimensionamento, stretto com'è fra il risorgente interesse per il teatro di prosa e il perdurante favore della televisione. Ciò dovrebbe incidere sulla quantità soltanto, ed invece rischia di minarne gravemente anche la qualità. Se per reagire alla duplice concorrenza (oltreché alla più vasta concorrenza del crescente tempo libero, con le sue mille e non tutte catalogabili occasioni) il cinema verrà sempre più indirizzato verso lo spettacolo nel senso più superficiale — colore, grande schermo, sex-appeal, divismo, violenza — sarà sempre più difficile far accettare opere pulite, semplici, pensate e realizzate con talento ma con mezzi modesti; e il conformismo, su cui di necessità si fonda una espansione del cinema come mero prodotto di consumo, tenderà a soffocare il cinema di idee, di dibattito, di proposta.

È dunque più che mai necessario continuare a batterci per i film vivi e nuovi e migliorare sempre più le forme di organizzazione e di promozione del pubblico; fondamentale resta poi il ruolo delle scuole di cinema, che debbono creare una generazione di cineasti che non si arrenda, che sappia battersi — anche a costo di guadagnare meno — per le proprie idee, che abbia la forza morale per imporle.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cûra di Leonardo Autera

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di Leonardo Autera

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, À nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Il realismo italiano e le influenze della scuola francese

di ROBERTO PAOLELLA

Le origini del neorealismo sono state convenientemente individuate nel saggio di Franco Venturini apparso a suo tempo proprio in questa rivista (1), ed esso mantiene intatta la sua validità di impostazione nonostante sia stato scritto quando il movimento era ancora in fase evolutiva. Il presente studio ha un obbiettivo assai più circoscritto, quello cioè di esaminare concretamente (è tempo ormai di farlo) quali siano state le opere del realismo francese del decennio 1929-1939 in cui sia possibile intravvedere, più decisamente, dei punti di contatto con quelle del neorealismo italiano, sorte dopo la fine del secondo conflitto mondiale; anticipando sin da ora le nostre conclusioni in senso conforme a quelle espresse da Morando Morandini (2), ossia che il neorealismo degli italiani, pur avendo subito, in fase di gestazione, le influenze del cinema francese, se ne libera totalmente al momento in cui entra nella fase creativa ed in cui « tutto è spazzato via, come dimenticato. Si ricomincia da capo: nel crogiuolo dell'umanesimo rivoluzionario di quei primi film tutte le vecchie storie, cinematografiche e letterarie, sembrano dissolte ».

Principiamo, intanto, con lo studiare la diversa ambientazione storica in cui le due scuole sorgono e si sviluppano.

---

(1) Franco Venturini: *Origini del neorealismo* in « Bianco e Nero », Roma, anno XI°, n. 2, febbraio 1950.

(2) Morando Morandini: *Influenze straniere sul cinema italiano* nel volume *Venti anni di cinema italiano,* Roma, Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, 1965.

Il realismo poetico della scuola francese e il neorealismo italiano

Lo scoppio del primo conflitto mondiale (1914-18) aveva segnato per la Francia la fine di un'egemonia. Cento anni di equilibrio economico — fatto inaudito negli annali della storia: uno scudo ed un luigi che mantengono lo stesso valore dal 1814 al 1914 — ed un secolo di pace militare, interrotta solo da una guerra di otto mesi (la guerra franco-tedesca del 1870, che, malgrado la perdita dell'Alsazia-Lorena ed un'indennità di cinque milioni di franchi-oro, non aveva compromesso l'unione nazionale) costituivano le diverse costanti di una lunga evoluzione verso il benessere. Con la guerra 1914-18 il Paese venne letteralmente decimato: « Elle frappa chaque famille: elle décima les Français — au sens littéral: un Français mâle sur dix disparut — elle fut l'expérience personelle des hommes d'une génération » (3).

Pure, essa si chiuse su una grande illusione, di cui più tardi si farà eco il grande film di Renoir: che quella guerra fosse stata l'ultima e che un periodo di fraterna cooperazione tra i popoli stesse ormai per aprirsi. Il passato sarebbe tornato, ma senza più incubi. Il diritto avrebbe trionfato. Né vano sarebbe riuscito il messaggio di Henri Barbusse alla fine del romanzo « Le feu »:

> Entre deux masses de nuées ténébreuses, un éclair tranquille en sort, et cette ligne de lumière si resserrée, si endeuillée, si pauvre, qu'elle a l'air pensante, apporte tout de même la preuve que le soleil existe.

Ma, presto, i francesi devono accorgersi che la pace non è in grado di mantenere le sue promesse. Essa lascia la Francia nella strana situazione di un paese vittorioso e vinto: tra l'altro le riparazioni tedesche rischiano di non essere pagate, mentre i capitali per la ricostruzione, aggiunti alle enormi spese della guerra, costituiscono un debito enorme. Col tempo, le difficoltà finanziarie si trasformano in difficoltà politiche. Già il 1934 ha il valore tipico degli anni che precedono il nuovo conflitto: un'ondata di inquietudine sopravviene, ma nessuno ha il coraggio di darle il suo vero nome. Dall'altro lato Hitler, già al potere da un anno, agita sempre nuove minacce. Sotto i proiettori del Congresso di Norimberga, lo spettro di Wotan compare: casco e croce uncinata all'occhiello. I

---

(3) ANDRÉ WURMSER: articolo ne « Les Lettres Françaises », Paris, 31 luglio 1957.

giornali pubblicano numeri speciali con titoli sensazionali: *L'ènigme allemande ... La prochaine guerre ... Fin d'une civilisation.* Allucinanti trucchi fotografici presentano le varie capitali devastate: San Pietro che scoppia come un frutto maturo, la Torre Eiffel ridotta in briciole, mentre su una panchina gli innamorati fanno all'amore, protetti da maschere antigas (4). Certo, l'uomo e la donna 1934 — scrive un cronista — vivono più intensamente che prima della guerra. « Amusez vous, faites les fous » è il « refrain » della generazione che ha venti anni nel 1934. Imperversa la frenesia di vivere, sintomatica di ogni dopoguerra, e che ora si sostituisce alla dolce e tranquilla gioia di vivere del periodo antecedente.

Intanto, la crisi economica si perpetua: già nel 1930 cortei di disoccupati percorrono le vie di Parigi. La « sale guerre imbécile » stava per provocare la trasformazione d'una società, più che di una nazione. In effetti, non è tanto il desiderio d'evasione che assilla le nuove generazioni, come troppo spesso si ripete, quanto la ribellione contro la miseria, l'ingiustizia e le vecchie, decrepite strutture della società.

Nel libro « Les responsabilités des dynasties bourgeoises » (Ed. Denoël, Paris, 1954-1963), E. Beau de Loménie precisa la responsabilità delle classi dirigenti. Secondo lui, il grande dramma del primo dopoguerra in Francia è dato soprattutto dal mancato rinnovamento del personale politico e dall'incarico del potere dato ad uomini che, formati molto prima del 1914, avevano continuato a vedere l'Europa, il mondo, la Francia, la società, l'economia e la finanza con gli occhi d'un tempo. Il salasso operato da sanguinose battaglie nelle giovani generazioni; la stanchezza, il bisogno di stabilità, la tranquillità; il desiderio di rifare dei patrimoni costantemente distrutti dalle successive svalutazioni fecero il resto, lasciando la Francia impreparata di fronte ai tempi nuovi che erano in gestazione.

La giovane letteratura risente d'un siffatto clima depressivo. Edmond Jaloux osserva che l'eroe del romanzo 1930 è uno schizofrenico, un allucinato sistematico. In tali frangenti compare il famoso romanzo « Voyage au bout de la nuit » di Louis-Ferdinand Céline, definito come il profeta della fine dei tempi, il pellegrino dei disastri. Anche il cinema francese è impregnato della stessa atmosfera

---

(4) Cfr. la rivista « Plaisir de France », Paris, ottobre 1959.

collettiva ma, osserva Umberto Barbaro (5), i suoi registi « proiettano nelle loro opere solo un inquieto individualismo che, pur preoccupato dei fatti sociali, non riesce a superarsi e a definirsi come aspirazione a più eque soluzioni sociali ». Esso esprime, più che altro, il piacere morboso, la lucidità desertica, la rinuncia abulica che allignano nel cuore dei vari personaggi, ripetendo fino alla sazietà la parola « fine » per bocca dei suoi protagonisti, i quali, osserva André Wurmser, non sono neanche dei « ratés » alla maniera degli eroi romantici, né tampoco dei personaggi delusi come quelli della « Éducation sentimentale », ma solo dei vinti; esseri « déracinés » scelti a caso nel gregge umano, onde si potrebbe dire con Gautier che, per essi, qualsiasi giorno

c'est le plus triste jour de tous, c'est aujourd'hui.

Si tratta, per lo più, di piccolo-borghesi decaduti, comunque di esseri oscuri avviliti da tics, manie, complessi di inferiorità. Il film francese è pieno di destini stroncati, di esistenze distrutte, che si svolgono in una sorta di limbo, ove non tanto la miseria sconvolge quanto il sentimento che la vita non è la vita. In tale atmosfera di fredda maledizione, noi sentiamo vibrare l'attesa ansiosa della fatalità in marcia, oppure erompere, qualche volta, il libero canto di evasione dell'individuo dalle strettoie di una società che lo soffoca. Giacché, per lui, non esiste altra via d'uscita.

Il tema dell'evasione debutta nella poesia francese con Baudelaire: se « coltiva la déchéance, come altri coltivano una pianta delicata e mostruosa » trova però, nella caduta, quell'elemento di riscatto che lo spinge a proclamare la sua sete di purezza, la sua volontà di disintossicarsi da ogni civiltà. Presto, quel tema diviene il luogo comune di ogni lirismo. Anche il film francese dimostra una non diversa predilezione per la sventura ed il « ratage »; ma i suoi protagonisti, privi di ogni coscienza morale, sono spesso incapaci di riprendere il largo della vita quotidiana e perciò sembrano destinati a naufragare tra le secche del vizio e della delinquenza, pur conservando nel cuore la visione di un mondo migliore, espri-

(5) UMBERTO BARBARO: *La settima esposizione di Venezia* in « Bianco e Nero », Roma, anno III°, n. 9, settembre 1939; col titolo *Alcuni film francesi del 1939* raccolto nel volume postumo *Servitù e grandezza del cinema,* Roma, Ed. Riuniti, 1962.

mendo, più che altro, la paura di vivere, la paura del mondo che è in loro e fuori di loro.

In fondo, un tale cinema troppo facilmente definito realistico ha — si dice — l'orrore della realtà, il desiderio di fuggirne senza riuscire mai ad esprimere ciò che vi è di veramente penoso nella fatalità del peccato; come se fuggire non significasse portare con sé tutte le ragioni di soffrire! Talora, il tema dell'evasione meglio s'incarna nella presenza della donna, chimerica creatura di bontà che aiuta l'uomo, giunto al fondo di ogni perdizione, a ritrovare il meglio di sé; avviandolo verso quella redenzione che rimane ancora nell'ordine baudelairiano dei miracoli. « Si Dieu le veut pourtant, le paradis n'est pas à jamais perdu: dans la brume et la boue, un chemin peut-être y mène » (André Saurès).

Ma, restiamo sempre sul piano di una catarsi individuale. L'angelo e la sirena — è stato detto — sono i due poli del cuore umano, troppo umano. Assai spesso la donna ha, nel cinema francese, un ruolo inverso: quello della creatura decaduta ed abbietta, della vamp fatale, per inferno povero, la cui nefasta influenza sull'uomo, che la sceglie a compagna, sembra confermare il dettato dell'ecclesiaste: « Foemina mors animae ».

Ma, forse, la vera protagonista di questo cinema è la « ville pétrie de chair et de misère » ove si agita la fauna dei personaggi cari alla musa di Francis Carco; la piccola prostituta, la « madama » tenitrice di bar e pensioni equivoche, i marinai che suonano la fisarmonica e l'ocarina, i declassati di ogni risma, i « bohémiens » di tutto cuore.

Louis Delluc in *Fièvre* è stato il primo a dare, per tale mondo, il suo luogo tipico, che è quello dei bar con gli specchi che moltiplicano le angolazioni, i vapori dell'alcool, il fumo del tabacco, gli zinchi lucidi; al punto che il primo realismo francese del 1922 venne definito, con un'espressione felice poi perduta, la « Scuola del bar » in analogia con l'opera affine di alcuni romanzieri come Jean de Tinan, Gilbert de Voisins, Pierre Mac Orlan, Robert de la Vaissière, Francis Carco.

Tutto un mondo « de pègre et de lèpre » da cui Prévert e Carné traggono le loro consuete immagini ovattate di melanconia: i trottoirs che riflettono i chiarori opalescenti delle lampade; la pioggia minuta che il vento soffia sui volti; gli specchi dei bar ove si riflettono volti di donne pallidi e disfatti; i malefizi delle mura sudice su cui cade la luce del crepuscolo; la miseria degli alberi

che si torcono nei giardini sordidi; l'atmosfera crepitante di brume fosforescenti — le quali sembrano ammortizzare gli stacchi tra sequenza e sequenza — con la finale apparizione del porto di mare; mentre echeggia le « cri rauque et plaintif » del battello che leva l'àncora, come nella canzone dello stesso Carco:

> C'était un client de passage
> une espèce de vagabond
> sans passeport et sans bagages
> un désespéré qui, dit-on,
> voulait partir pour un très long
> voyage
> des policiers l'avaient traqué
> comme un bête, sur le quais.

Talora passa, attraverso le immagini, una sorda poesia fatta di ombre e luci, ove le avventure più banali sono trasferite in un'atmosfera cupa e misteriosa per la sola potente alchimia dei mezzi filmici; onde deriva quella specie di magia nera che permette ad un Carné di trovare, tra gli oggetti e la realtà, le vie del simbolo. Perciò la maniera d'essere del cinema francese durante il periodo in esame viene definita « realismo magico », in quanto importa il prolungamento della vita quotidiana su un piano fantomatico che l'oltrepassa e la raddoppia; cioè qualche cosa che si avvicina abbastanza alla prosa lirica auspicata da Baudelaire, ai fini di rendere il fantastico reale dell'esistenza quotidiana, le desolanti suggestioni che il grido stridente del vetraio invia attraverso le più alte brume della strada:

> les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats: les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière (6),

la poesia, insomma, delle « ordures soigneusement choisies ».

Al certo, non si può negare valore di arte ad alcuni momenti di questo cinema, al quale la sua specifica atmosfera — quasi sempre creata in studio — è valsa a dare uno stile proprio per omogeneità plastica e pittoresca, nonostante il suo carattere fin troppo letterario ed il difetto d'una valida significazione sociale. Ciò non toglie che,

---

(6) Charles Baudelaire: *Le spleen de Paris,* raccolta postuma dei poemetti in prosa, Paris, 1917.

alla lunga, esso degeneri — come oggi la stessa critica francese è costretta a riconoscere — nel più convenzionale « romantisme de la pègre » non meno artificiale di quello rosa, caro al cinema americano. La sua ricetta può esser quella prescritta da Wurmser per i romanzi di Georges Simenon: cento etti di pioggia, un chilogrammo di nebbia, dieci gradini di scala, un odore di bagnato, di cucina, di lampade a petrolio; un passeggero dalle scarpe bucate, una prostituta che strilla.

Noi — scrive Emile Vuillermoz, l'eminente musicologo e critico cinematografico — abbiamo sondato fino in fondo la poesia del bar, dell'alcool e degli stupefacenti; la Venere del marciapiede ha fin troppo esaltata la fantasia dei nostri poeti e romanzieri. Infine l'ultimo arrivato, il cinema, ha eseguito troppe brillanti variazioni su questo tema letterario per non incappare nella nausea e nella monotonia. In effetti, il suo repertorio diviene, col tempo, un perpetuo luogo comune imbastito con i soliti elementi: il bar, la vamp, il fanale au coin ed il finale omicidio all'ultimo *tournant*. Epperò, una siffatta retorica, nella rappresentazione del male, che implica una maniera di scelta a rovescio costantemente orientata verso le regioni basse dell'animo, ci fa pensare al capovolgimento della massima gidiana; nel senso che, se con i buoni sentimenti non si fa la buona letteratura, non è detto che con i cattivi se ne faccia una migliore. La verità è che il cinema francese, chiuso nella visione egoistica ed individuale dell'esistenza, si dimostra sempre più incapace di adeguarsi ai suoi tempi; immerso, come appare, nella dilettazione morbosa dell'umano sfacelo.

In buona sostanza, il fatto di fermarsi al margine della peggiore letteratura da « boulevard du crime », senza eccedere in concessioni al peggiore cinema, è un miracolo che il film francese non sempre riesce ad operare.

Certo — osserva Robert Kemp — il populismo, erede, in letteratura, del naturalismo zoliano, era morto per l'abuso delle soffitte e delle nebbie; dei letti di ferro, dei bacili sordidi e delle tante situazioni dove il solito miserabile protagonista non trova, per lavarsi, che un solo pezzettino di sapone con cui è impossibile fare la schiuma.

Un'uguale fine, provocata dalle stesse tare, sembrava riservata ormai al cinema realistico francese alla vigilia della seconda guerra mondiale.

Il cinema italiano di questo secondo dopoguerra evolve invece

in una direzione del tutto diversa. Il « miracolo » del nostro cinema risale al 1945, anno in cui, ricco della infinita povertà dei suoi mezzi, crea il modello di un'arte la più miserabile, scarna, realista ed anche fantasiosa che sia dato di immaginare, e che diviene celebre per la grandezza della sua semplicità e l'assillo della necessità che sono privilegio delle grandi epoche e dei grandi autori. Ancora oggi, il realismo italiano appare nuovo di fronte alle sue fonti straniere, il realismo sovietico ed il realismo francese. Del realismo sovietico mantiene solo l'importanza del fattore sociale, mentre le influenze del realismo francese risultano diversamente caratterizzate, ma sempre di secondo piano.

È certo innegabile che Carné e Duvivier esercitarono — nel decennio 1929-1939 — sui critici, i teorici, i realizzatori e gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia un'attrazione rilevante, tanto più prorompente in quanto mai il regime avrebbe permesso di tradurre sullo schermo la realtà italiana ispirandosi alle « lezioni » del cinema francese. Ma proprio per tali ragioni le sue influenze sulla nostra produzione furono molto limitate.

Forse l'esempio tipico rimane il film *Fari nella nebbia* di Gianni Franciolini (1941). Qui il mondo dei conduttori di autotreni rappresenta lo sfondo per una pittura di composizione, che appare evidentemente di seconda mano, come per esempio nella lunga corsa degli autotreni sulle vie di Liguria, con la teoria delle luci spettrali nella nebbia che ricorda Renoir e gli altri registi del decennio francese.

In effetti, notevole risulta lo sforzo del regista per ricostruire l'ambiente dei camionisti, con precisi riferimenti alle loro condizioni di lavoro; tra l'altro, un certo nomadismo appare nel film di Franciolini, come una componente della loro maniera di vivere, in raccordo con la trama, ove il giovane conducente (Fosco Giachetti) è portato a disertare il domestico focolare ed a seguire una ragazza avida e ambiziosa (Luisa Ferida), appunto perché, lungo le vie percorse dai mezzi, non mancano le occasioni e le tentazioni.

Però, la critica del tempo non manca giustamente di segnalare come un autentico ambiente di operai fosse ancora da scoprire nel nostro cinema; e come il film di Franciolini, nonostante la voluta impostazione, non cogliesse in pieno gli aspetti sociali della classe e le sue esigenze economiche e morali più dirette.

Benvero quando i nostri registi potettero mettersi all'opera, dopo il crollo del fascismo, le lezioni del cinema francese — relative al periodo in esame — giovarono assai poco, appunto perché quel cinema mancava di ogni deciso orientamento sociale che rimane una caratteristica del primo neorealismo.

Ma la differenza più essenziale è nel diverso *tono fondamentale* delle due cinematografie: la prima, la francese, è quella di un popolo che si avvia verso la catastrofe militare e politica del 1940; la seconda è — come dice Fabio Carpi — un atto di ottimismo collettivo e rivoluzionario.

Cinque anni di guerra, la frattura del paese durata circa due anni, al di qua ed al di là del fronte di Cassino, il crollo di un regime che, volere o no, aveva dominato l'Italia per oltre 20 anni; il travaglio della Resistenza avevano ridotto il Paese ad una rovina. Ora occorreva riunificare la penisola (7) sotto un unico governo, superare il rinascente separatismo siciliano, avviare la ricostruzione materiale del Paese, ristabilire le comunicazioni, riformare l'apparato burocratico, combattere la miseria e la disoccupazione.

Ora tutto questo — rileva ancora il Carpi (8) — importava la « riscoperta di una Italia come patria comune, di una Italia che nasceva sotto il segno della libertà e che fu il punto di partenza del neorealismo. Il neorealismo, dunque, nacque e si sviluppò in Italia con questa carica di *ottimismo costruttivo e ricostruttivo,* che gli derivava dall'aver rotto i ponti col passato in quanto la spietata denuncia di una Italia stracciona non era fine a se stessa, ma impostava necessariamente la fiducia nella giovane Repubblica italiana ».

I critici più avveduti concordano oggi nel riconoscere che a proposito del neorealismo si sono scritte e dette molte esagerazioni (9) e che in verità il neorealismo ha dato pochissime opere riuscite, inquinato come appare da cascami, piatto verismo, folklore comune e volgare, se non addirittura da predisposizioni verso poetiche lontane dal neorealismo stesso (10). Ma questo è un altro discorso.

Ai fini del nostro studio deve concludersi che, mentre la cinematografia francese del decennio anteguerra risulta tutta sotto il segno della luna calante, quella italiana delle prime opere neorea-

---

(7) Cfr. sul punto ETTORE PASSERIN D'ENTRÊVES e GIANNI SOFRI: *Gli ultimi quarant'anni,* Bologna, Zanichelli ed., 1965.

(8) FABIO CARPI: *Cinema italiano del dopoguerra,* Milano, Schwarz ed., 1958.

(9) GIULIO CESARE CASTELLO: *Il cinema neorealistico italiano,* Torino, ERI (Edizioni Radio Italiana), 1956.

(10) ADELIO FERRERO e GUIDO OLDRINI: *Da « Roma città aperta » alla « Ragazza di Bube »,* con pref. di Guido Aristarco, Milano, Ed. Cinema Nuovo, 1965.

listiche ci appare invece sotto quello del sole crescente. Ci si perdoni l'espressione poco peregrina, ma forse è quella esatta.

I caratteri realistici dell'opera di Renoir. Atteggiamenti e limiti

Il regista italiano Giuseppe De Santis ha dichiarato che se il Verga scoprì il suo talento leggendo « Madame Bovary », egli sentì la vocazione « circolargli nel sangue » dopo aver visto *La bête humaine* (L'angelo del male) di Renoir.

Ai fini del nostro lavoro, prendiamo in esame le tre opere del regista francese ove è possibile intravedere quei fermenti realistici, che possono dirsi, in certo senso, precursori del movimento italiano: *La chienne, Toni, Le crime de Mr. Lange.*

La chienne (1931) rappresenta uno studio approfondito e senza compiacimenti sul degradamento provocato dall'amore in Legrand, un individuo del medio ceto impiegatizio-piccolo borghese, morigerato, sentimentale ed anche pittore a tempo perso (Michel Simon). Tiranneggiato dalla moglie odiosa, egli stringe relazione con Lulù, una prostituta (Janie Merèze) divenendone succube; senza esser capace di reagire, neanche quando la sorprende a letto con un altro uomo (Dédé), il suo protettore e sfruttatore. Anzi, egli non esita a perdonarla, ricevendone ringraziamenti e beffe: allora perde ogni controllo ed uccide la svergognata creatura (la chienne). Dell'assassinio è incolpato Dédé, dati i cattivi precedenti, ma il tapino piccolo impiegato è ormai un uomo finito e si riduce a mendicare nei pubblici giardini. Il finale è manifestamente convenzionale, ma nell'insieme la vicenda umana risulta ben centrata ed ambientata; densa di accenti realistici, pregna di una vitalità sconcertante, sia pure abietta, tale da evocare sovente la migliore maniera di Stroheim al tempo di *Sinfonia nuziale.*

Il film rappresenta, nel suo insieme, un quadro efficace del mondo piccolo borghese che, ancor oggi, sorprende per il suo tono drastico ed asciutto, tipico del neorealismo italiano, malgrado certi luoghi comuni frequenti, specie nei rapporti tra la prostituta ed il suo amante, il solito « mauvais garçon » del cinema francese, e nei passaggi che sottolineano, troppo melodrammaticamente, il successivo abbrutimento del protagonista. Ma, certi particolari saltano agli occhi per la loro vivacità, come quando Lulù invita una sua amica a visitare il nuovo quartierino affittatole dall'amante e le

offre, con vanitosa premura, il supremo piacere di potersi fare un bagno; confermando quel desiderio di decoro e quel gusto del benessere che rappresentano la rivincita del povero contro una lunga vita di privazioni. Per altro, il palese agnosticismo sociale dell'opera, costruita sulla psicologia individuale dei personaggi, nella tradizione del romanzo francese ottocentesco, la stacca decisamente da quelli che saranno poi i presupposti del neorealismo.

Toni (1935) è, invece, l'opera di Renoir ritenuta da molti studiosi decisamente precorritrice di tale movimento. Ma anche siffatta tesi è da accettare con molte riserve.

Ricavato da un fatto di cronaca realmente accaduto in Provenza e raccolto da Jacques Mortier, commissario di polizia, il film ha per protagonista Josepha, una giovane spagnola amante di Gaby, suo cugino, e moglie di Albert, capomastro in una cava. Anche Antonio Canova, detto Toni, operaio italiano immigrato, è innamorato di Josepha; al punto di abbandonare l'amante Marie, la sua affittacamere. In seguito, Josepha si accinge a fuggire con Gaby; ma sorpresa dal marito lo ammazza. Per salvare la donna, Toni si dichiara colpevole, poi riesce ad allontanarsi. Intanto Josepha si costituisce, mentre Toni, riconosciuto, è ucciso al momento in cui cerca di raggiungere la stazione.

In buona sostanza la trama è quella di un mediocre melodramma. « Le contremâitre et le cousin sont ignobles », scrive pertinentemente il Sadoul, « la logeuse est une persécutée persécutrice, Josepha une Marie couche-toi et Toni et ses copains des niais des gobemouches ». Per conto nostro, e a confermare le impressioni di Sadoul, basta solo ricordare la scena *simbolica* (!), degna veramente del forte dramma passionale italiano, ai tempi del muto, in cui Josepha ... punta da una vespa invita il povero Toni a succhiare il veleno che le scorre nel sangue. Nel complesso, l'opera rileva nelle sue strutture il contrasto tra un Pagnol (produttore del film) fedele ai suoi personaggi convenzionali e un Renoir raffinato paesista; il quale eccelle nel comporre le belle immagini delle Martigues ove i vapori leggeri, le colline armoniose, le acque scintillanti formano uno sfondo di grande suggestione.

L'aspetto veramente interessante dell'opera consiste piuttosto nelle intenzioni sociali del regista che si traducono nella descrizione esatta di un ambiente operaio ben definito; quello della mano d'opera italiana e spagnola immigrata in Provenza. Renoir lascia intuire la mentalità di questi uomini istintivi, venuti via dai loro

paesi perché cacciati dalla miseria, e che intanto si tirano dietro un comune retaggio di cruente passioni e di pregiudizi ancestrali. Epperò non si può negare a lui il merito di aver affrontato realisticamente un ambiente del genere, al tempo in cui il cinema nero del suo paese esalta, per mero spirito di dilettazione letteraria, le « romantisme de la pègre ». Ma la verità è quella enunciata in proposito da Antonello Trombadori (in « Vie Nuove » n. 29, 1951) « che non basta accontentarsi di una storia che ha sapore di cronaca, non basta mostrare la miseria per costruire un'opera realistica ». D'altra parte, non possono essere negati alcuni elementi precorritori del movimento italiano, secondo rileva lo stesso Renoir, dato che non vi sono ricostruzioni fatte in studio e gli attori, anche se professionisti, appartengono — qualche eccezione a parte — alle classi sociali, alle nazioni, alla razza dei loro personaggi: tutto essendo previsto acché il lavoro fosse, il più che possibile, vicino al documentario. Ma il film anticipa il neorealismo soprattutto per la sua decisa e coraggiosa apertura sociale; e persino, in certi punti di vista teorici errati, che oggi si potrebbero definire tipicamente zavattiniani, là dove, per esempio, il regista immagina che una macchina da presa invisibile possa filmare le fasi di un conflitto, senza che gli esseri umani, trascinati incoscientemente in questa azione, se ne siano accorti. Qui, si tratta ovviamente di un'ambizione sbagliata, perché la registrazione diretta della vita non può mai sostituire l'opera creatrice dell'artista; tanto vale il supporre che un quadro si dipinga da sè o che una penna stilografica autoscrivente, collocata nella piazza di Lyons-la Forét, sia in grado di dettare qualcosa come « Madame Bovary ».

La verità è che Renoir ammette i limiti della sua esperienza, quando riconosce che Toni è un lavoro primitivo ed il suo realismo meramente esteriore. Ciò non esclude il valore di un film che — ripetiamo — in molti punti anticipa di circa venti anni il realismo italiano; epperò appare già abbastanza significativa, in tal senso, l'assistenza alla regia da parte del nostro Luchino Visconti.

Pare addirittura che Renoir avesse suggerito a Visconti lo schema di *Ossessione*. Del resto, il regista italiano ha dichiarato francamente: « Renoir ha esercitato su me un'enorme influenza. Si apprende sempre qualcosa da qualcuno. Non si inventa niente, ma si è terribilmente influenzati, specie quando si costruisce la prima opera. Non è vero che *Ossessione* sia stata influenzata, come si dice, dal cinema francese ma Renoir mi ha comunicato la maniera di lavorare con

gli attori e questo breve contatto è stato sufficiente, tanto la sua personalità mi aveva affascinato ».

Veniamo a *Le crime de Monsieur Lange* (1936).

Il film rappresenta, secondo quanto riconosce lo stesso regista, il frutto di una vera e propria collaborazione, creativa ed ideologica, tra Jean Renoir ed il poeta Jacques Prévert (11), autore dei dialoghi e collaboratore allo sviluppo della trama e dei caratteri.

La figura centrale è quella di Batala, il padrone. Un vero sparviero, un dongiovanni cinico, ed anche uno scroccone il quale, dopo aver sedotta una ragazza del popolo, fugge nel Belgio, anche perché spinto dalla disastrosa situazione economica della sua azienda, tipografica ed editoriale. Nel frattempo, gli operai formano una cooperativa, ma l'esoso padrone ritorna travestito da prete per annullare i loro sforzi. Allora Lange, uno dei suoi migliori ex dipendenti, un uomo dall'inconfondibile estro poetico e dalla natura profondamente buona, uccide l'abietto individuo, che, prima di morire, reclama la presenza di un vero prete.

La singolare verità psicologica dei due protagonisti è rappresentata da Renoir e Prévert attraverso particolari di gusto acido ed irritante, oppure delicatamente poetici, ma sempre originali. Così, la scrocconeria del padrone (Batala) è messa in luce attraverso il sapido dettaglio del fatto che egli riesce a non pagare il caffè ed il giornale con il pretesto di non aver spiccioli; mentre la candida natura di Lange risulta in tutta la sua patetica effusione nel breve episodio del suo incontro ai pubblici giardini con una matura prostituta; quando egli non si decide ad accompagnarla prima di averle offerto, con aria imbarazzata, qualche sigaretta. L'interpretazione di Jules Berry, nel ruolo di Batala, è eccellente; egli riesce a fare del suo personaggio un'autentica creazione alla cui riuscita contribuisce il famoso gioco delle mani, la loro mimica razionale che sembra renderle parlanti.

Invece, la vena di Prévert appare dominante nelle « verve » con cui è descritto il quartiere periferico di Parigi e la sua speciale fauna umana composta di personaggi umili ed intanto capaci dei sentimenti più romanzeschi: deliziosa, per esempio la scena in cui gli operai, dopo la fuga di Batala, riprendono a stampare il giornale

(11) Prévert apparteneva allora al *Groupe Octobre*, compagnia teatrale di estrema sinistra e di avanguardia.

a fumetti « Arizone Jim » rimettendo in sella, avanti l'obiettivo del fotografo, il leggendario cow boy.

La critica francese del tempo non manca di sottolineare il buonumore corrosivo dell'opera che, però, è anche attraversata da un flusso costante di umana solidarietà tra gli umili. In questo momento, il punto di vista, anarchico più che progressista, di Prévert sembra aver suggestionato abbastanza Renoir, essendo qui indubbiamente impostati, sia pure in maniera un po' frastornata, quei principii sociali che sono del tutto assenti nella produzione francese del periodo in esame, malgrado una certa sua tendenza populista.

Ma la verità è proprio quella enunciata dalla rivista « Premier plan » (12): Toni appartiene a Renoir, mentre Lange va al di là. Toni testimonia la simpatia umana verso gli umili; è uno sforzo di comprensione, ma niente più, mentre Lange freme per uno spirito di rivolta, di cui Renoir — solo — sarebbe stato incapace; di indicare cioè una salvezza che potesse giungere ad un profondo travaglio anticonformista.

Infatti, nello stesso 1936, che è l'anno del sopravvento comunista in Francia con il Front Populaire al governo, Renoir gira — per diretta commissione del partito — *Le vie est à nous*, racconto (600 metri) che forse rappresenta la punta massima della sua adesione ai gruppi progressisti. Si tratta di un autentico « pamphlet » per immagini, il cui passaggio più riuscito è forse quello ove il regista deride la retorica militare dello spirito di corpo e di quello cavalleresco; presentandoci il colonnello (De Rocque) dall'aria imbambolata che marcia sulla Avenue des Champs Elysées, seguito dallo stato maggiore, e recando in mano un mazzo di violette; in contrappunto col corteo popolare di protesta per l'eccidio di alcuni operai avvenuto nel febbraio 1936. Il film comincia con alcune belle immagini che celebrano la ricchezza della Francia: campi di grano, officine e cattedrali. La camera si sposta e si ferma sulla speaker: un maestro che fa la sua lezione. Gli allievi lasciano la scuola, e tra di loro, parlano di questa significativa ricchezza nazionale; poi si domandano perché sono poveri. Allora appaiono le immagini della gente ricca e dei regimi totalitari, cui fanno riscontro scene di protesta per l'eccidio degli operai. Segue una sfilata di nazionalisti francesi — Croix de feu — al comando del colonnello

---

(12) BERNARD CHARDÈRE: *Jean Renoir,* « Premier Plan », Lyon, n. 22-23-24.

De La Rocque. Abbiamo poi tre episodi romanzati: nel primo, i comunisti riescono a far riassumere un compagno espulso dall'officina; nel secondo, impediscono l'esecuzione giudiziaria nei confronti di poveri contadini e nel terzo aiutano un giovane ingegnere disoccupato. Il film si conclude con le riprese dei capi del partito quali Thorez, Duclos, Cochin e Vaillant-Couturier e termina mentre il coro esegue i refrains di un noto canto progressista.

Concludendo, per ora, su Renoir diciamo che *Toni* et *Le crime de Mr. Lange* hanno molti punti di contatto con alcune premesse del neorealismo italiano, soprattutto sul piano della apertura sociale: laddove *La chienne* è, più che altro, uno studio di caratteri che rimane inquadrato nella tradizione letteraria del romanzo francese dopo Zola; mentre *La vie est à nous* può definirsi una anticipazione del « film inchiesta » o del « cinema-verità » più che neorealistico nella stretta accezione del termine.

Esorbitano dai limiti imposti dal presente studio, altre opere del regista che possono anche essere definite realistiche, senza che sia possibile intravedere in esse quegli elementi peculiari che caratterizzano il neorealismo degli italiani. È il caso, per esempio, di *La bête humaine* ove Renoir riporta la vicenda zoliana al tempo in cui il film fu realizzato (1938) senza riuscire a dare un'approfondita moderna apertura sociale, in sostituzione della problematica zoliana a pretese scientifiche. Eppure manca anche qui il collegamento più essenziale con il neorealismo italiano.

Il problema del linguaggio nei film di Carné

Veniamo all'opera di Marcel Carné. Essa esige una fondamentale revisione non meno di tutto il cinema francese del decennio 1929-1939.

I suoi film, che destarono tanto entusiasmo, al tempo della loro presentazione, risultano — ad eccezione de *Le jour se lève* (Alba tragica) — inquinati di quel « romantisme de la pègre » che oggi appare non meno artificiale di quello rosa caro alla produzione americana. Ma non è questa la sede per operare siffatta revisione. Qui occorre solo dire che il carattere fin troppo letterario di questa opera ed il difetto di una valida impostazione sociale ci impongono di considerare solo come indirette le sue influenze sul neorealismo degli italiani.

Su tale piano il vero elemento positivo può essere prefigurato nel dialogo che il poeta Jacques Prévert compone per alcuni film di Carné.

« Il y a chez Prévert une éloquence d'instinct — scrive Gaetan Picon — qui rejoint le génie linguistique du peuple, plus actif mille fois que la science des grammairiens, ce don de l'invention verbale qui est à l'oeuvre dans le langage populaire, dans la cocasserie des mots, dans sa verve, sa désinvolture, sa force de rajeunissement et de création, son don du bon e du gros mot, le comique de ses saillies, l'imprévu de ses trouvailles, l'irréfutable pouvoir de conviction de ses répliques ».

In buona sostanza, osserva Henri Hell, la poesia di Prévert è essenzialmente parlata; è, cioè, una poesia che per esistere ha bisogno della viva voce, del gesto, della mimica; al punto che, una volta scritti, i suoi poemi « si disseccano, s'immobilizzano stranamente rilevando la loro mancanza di spessore poetico ». Questa sorta di eloquio interpretato e sottolineato dalla mimica costituisce, secondo noi, il più fecondo apporto, positivo e complementare, di Jacques Prévert ai film di Carné qui in esame; al punto di farcelo ritenere oggi come il vero precursore di quel linguaggio diretto, adottato più tardi dal neorealismo italiano.

« Zavattini est au cinéma italien ce que Prévert est au cinéma français », dice Queval; con la differenza che nelle sceneggiature di Prévert abbondano pure modi ed espressioni di consumato gusto letterario, come quella che il protagonista di *Le jour se lève* dice alla ragazza: « Tu es comme un petit arbre! », una frase che è difficile cogliere sulle labbra di un modesto operaio.

In ogni modo è da tener presente il ruolo limitato di Prévert nella produzione di Carné del decennio 1929-1939, nel senso che il suo compito, ben delineato, è quasi sempre quello di redigere i dialoghi, ricavandoli da romanzi altrui; di Pierre Ocher (*Jenny*) di Pierre Mac Orlan (*Quai des brumes*) e di Eugène Dabit (*Hôtel du Nord*); a differenza di Zavattini che è quasi sempre anche l'autore dei suoi soggetti.

Quanto a *Le jour se lève* il soggetto è di Jacques Viot. Ai fini che ci proponiamo è il caso di esporlo integralmente. François (Jean Gabin), operaio in una officina alla periferia è fidanzato con una giovane fioraia (Jacqueline Laurent). Costei risente il fascino malsano del giocoliere Valentin (Jules Berry), un personaggio velleitario ed orgoglioso ma anche un depravato, se è vero che al solo fine di eccitarsi (ma il punto è controverso) deve immaginare o

per lo meno pretendere che la ragazza lo chiami papà. Il giocoliere ha pure un'amica, donna esperta ed affascinante (Arletty) che, vedendosi trascurata, confida le sue pene a François, divenendone in seguito l'amante. Ma l'operaio ha sempre nel cuore la sua fioraia e quando, più tardi, Valentin, sospinto dalla gelosia, viene a vederlo, cercando con malvagia dialettica d'insinuare il dubbio nella sua anima, egli lo uccide e poi si toglie la vita per sfuggire alla polizia che ha bloccato la sua dimora. Le prime scene presentano la morte di Valentin, l'arrivo degli agenti, il rifiuto di François di aprire. Da questo momento, il soggetto viene raccontato alternando le scene che riflettono il passato, cioè i fatti che hanno spinto François al delitto, con quelle concernenti il presente, cioè i fatti che lo conducono al suicidio. In termini sintetici, potremmo dire che il modo del film è l'indicativo, coniugato alternativamente, al tempo presente ed al passato remoto. Col suicidio di François i due cicli si saldano ed il tempo diviene quello presente fino alla conclusione che presto sopravviene, quando suona la sveglia, per mettere in luce il fatto semplice — ultimo della serie — della nuova giornata che avrebbe dovuto cominciare anche per François, ma che comincia per tutti, tranne che per lui.

Su un piano più generale, la storia può anche esser ritenuta quella dell'uomo che, giunto all'estremo passo, si sforza di rivivere la sua vita tutta intera e perciò si confessa, si difende, si accusa ignorando di cercare forse solamente la pace. Ma, dilaniato di continuo dagli incerti troppo vivi della sua trascorsa esistenza, non riesce a meritare la Grazia e quindi finisce per morire dannato.

Nell'insieme il film, coerente e lucido, appare dominato da tutte le potenze del desiderio, del ricordo, della libertà perduta e da una concezione ampia del destino e della necessità interna ed esterna: onde deriva la sua atmosfera giustamente definita tragica, fino al suicidio inevitabile, che ha — potremmo dire con Lalou — il patetico di un ufficio delle tenebre, cui non corrisponde alcuna redenzione pasquale. Ad ogni passo, ritroviamo la vacua espressione di questa notte senza alba, composta di attimi di cui ciascuno ha il valore dell'eternità. Ritroviamo ancora la tremenda solitudine della coscienza sconvolta, l'ombra che s'addensa all'animo dell'assassino, la sua stupefazione senza delirio. Man mano che l'azione procede, sempre più assorbiamo la profonda suggestione dell'atmosfera circostante fino al sorgere dell'alba che illumina i vicini edifici, ove le grondaie spiccano come cordoni ombelicali. Proprio il « Crepuscolo

del mattino » cantato da Baudelaire, in uno dei suoi quadri parigini, più tristi e suggestivi: « La diane chantait dans les cours des casermes ». Poi, ad un tratto, sentiamo il silenzio eppoi il trillare della sveglia. Ancora per un secondo sopravvivono, nella visione dello spettatore, i pochi oggetti familiari alla umile vita del protagonista: quelli sui cui dové fermarsi il suo sguardo di ogni giorno — una brocca, un pallone per il calcio, un orso di cartone pressato. Poi, anche sullo schermo, la parola fine.

Secondo noi questo film non è solo il migliore di Carné nel periodo in esame, ma quello meno inquinato dalle solite ricette del cinema maledetto di ispirazione letteraria e senza i soliti personaggi della « pègre » parigina e del Nord Francia, epperò il più vicino allo stile asciutto degli italiani. Basta per esempio aver presente l'atmosfera senza aria delle prime scene che presentano la morte di Valentin, l'arrivo degli agenti, il rifiuto di François di aprire; o le ultime, ove appaiono i citati oggetti familiari cari al protagonista: la brocca, il pallone per il calcio, l'orso di cartone. In genere è il clima del film che pur essendo, anche qui, quello letterario, alla maniera di Carco o di Dabit, se ne allontana decisamente nei momenti in cui il movimento drammatico diviene più serrato per le esigenze dell'azione. Ma il vero « trait d'union » col neorealismo degli italiani è dato ancora una volta ripetiamo dal dialogo *diretto* scritto da Prévert che ha proprio quel dono della immediata efficacia verbale, in cui si condensa il genio linguistico del popolo, e di cui parla il Picon.

L'opera di Marcel Pagnol ed il realismo ambientale

Il popolare commediografo marsigliese Marcel Pagnol, appare, come regista cinematografico, qual è nella vita e nella sua opera teatrale: una natura aperta di « homme du midi » particolarmente legato al « terroir » della sua Provenza ed alla sua gente; e sempre capace d'imprimere la sua facondia marsigliese, il suo estro a tutto quello cui pon mano. Certo, i suoi film risultano talora bolsi, retorici, ridondanti della più falsa paysannerie da melodramma; ciò non toglie che essi, girati per gran parte in esterni ed a vivo contatto della natura, risultino impiantati sul terreno della realtà diretta;

al punto che alcuni critici francesi (André Bazin, Pierre Leprohon) non esitano a vedere in lui, più che in Renoir, un precursore del neorealismo italiano. Entro certi limiti, però, secondo il nostro avviso. In fondo, i film di Pagnol difettano di quella problematica collettiva, che costituisce l'apporto fecondo del neorealismo italiano alla cinematografia contemporanea: i suoi eroi sono più che altro pittoreschi ma non profondamente caratterizzati. Manca pure quella sensibilità a nervi scoperti, generata dagli orrori della guerra, e che valse a creare l'atmosfera inconfondibile dei primi lavori di De Sica e Rossellini.

Piuttosto deve dirsi che quei film anticipano le innegabili degenerazioni più tardi sopravvenute nel neorealismo italiano: cioè il bozzettismo e l'esuberanza dialettale. Cio non ostante Pagnol si autodefinisce senza esitazione il precursore del neorealismo italiano. Intervistato per conto delle *Nouvelles Littéraires* (maggio 1963) egli dice:

> « Je proteste, entre parenthèses, contre la fameuse école italienne du néo-réalisme ou plûtot contre tout ce qu'on en a dit. Le néo-réalisme italien! Come si les Italiens l'avaient inventé! Comme si les « Films M. Pagnol » n'avaient pas fait exactement la même chose, bien avant! La seule différence, c'est que, nous, on nous traînait dans là m ... Mais, finalment, on voit bien aujourd'hui que c'est nous qui avions raison.
>
> C'est un fait que bien des metteurs en scène italiens se sont inspirés ... Roberto Rossellini me la disait lui-même: " Tout ça tu l'as dit dix avant nous. "
>
> Que ne le reconnait-il publiquement?
>
> Il m'a dit qu'il le reconnait quelquefois dans ses interviews, mais que, des choses comme ça, on ne les imprime pas dans les journaux ... ».

Inutile dire che Rossellini, da me intervistato, non ha convalidato le dichiarazioni di Pagnol, per le parti che lo riguardano, solo riconoscendo di aver usato qualche frase gentile, nei confronti del commediografo francese.

La verità è che Pagnol ama la vita e quindi le sue opere più rappresentative godono della piena luce solare in contrasto con tutto il cinema nero francese del decennio, pessimista e crepuscolare, ma egli ama soprattutto il sole e le ombre del suo paese; la vivacità e l'allegria della gente provenzale che empiono ogni suo fotogramma. La conseguenza di tutto ciò è che, mentre molti suoi colleghi francesi indugiano ancora nei teatri di posa, ove girano la maggior parte dei loro film, Pagnol, il regista fuori legge, il teorico del teatro

filmato, non esita a ricondurre la « camera » all'aria libera, facendo parlare i suoi attori tra i soffi del maestrale.

Questo è, certo, il più convincente segno precursore del neorealismo italiano che è dato ritrovare nella sua opera; ma l'apporto va ristretto in questi limiti.

L'esempio più tipico è dato dal film *Angèle* (Prigioniera del peccato, 1934), ove egli pensa addirittura di installarsi al centro della guarrigue, nella fattoria propria dei Pagnol dove fa costruire di sana pianta gli interni.

La storia, abbastanza semplice, è quella di una ragazza — Angèle — sedotta da un tipo di Marsiglia e salvata dal puro amore di Albin.

Nell'insieme, Angèle è una delle migliori cose di Pagnol non solo per il suo valore paesaggistico, ma per una certa efficacia umana dei personaggi e la freschezza del dialogo.

Film di carattere populista

Il movimento letterario « populiste » viene fondato in Francia, verso il 1930, da André Thérive e Léon Lemonnier, ai fini di creare un'arte narrativa ispirata alle classi popolari e che sdegnasse gli artifici romanzeschi, gli intrighi artificiosi. La tradizione sussisteva ancora nel secondo dopoguerra (1939-1945), per lo meno sino al 1949; anno in cui era sempre in vigore il Premio Populiste. Tra l'altro, i suoi autori — Eugène Dabit, Jean Prévost, Tristan Rémy — mostrano di trattare con maggiore tenerezza e minore distacco gli umili eroi delle loro vicende, di fronte alla crudezza degli scrittori naturalisti. Proprio sotto questo profilo può esser definito *populiste* un film di Julien Duvivier: *La belle équipe* (La bella brigata, 1936).

La storia è quella di cinque operai disoccupati, che, avendo vinto centomila franchi alla lotteria nazionale, pensano di acquistare una vecchia casa e di adibirla a ritrovo domenicale. Alla fine l'impresa fallisce miseramente, attraverso la singola tragedia di ciascun componente.

Intanto, osserva la critica parigina, un'opera consacrata all'esistenza di un piccolo gruppo di individui di un luogo determinato ed in un'epoca precisa comporta una morale sociale che occorre sviluppare. Ma qui lo sviluppo manca ed è sostituito ancora una volta da quel misto di destino e di déchéance che è poi la solita

atmosfera del film francese. A parte una simile deficienza di impostazione, non si può negare il patetico di certe sequenze in cui il realismo si affievolisce in una sorta di innocente féerie di natura piuttosto lirica, specie nelle scene che descrivono la vita in comune degli operai, la loro allegria e buona volontà, la loro stessa puntigliosa animosità per trasformare il vecchio rudere in una leggiadra palazzina. Ma quando poi sopravviene un acquazzone e i cinque amici si sdraiano sul tetto in costruzione con le braccia e le gambe distese per cercare di proteggere il loro lavoro, l'episodio acquista una naturale forza simbolica; malgrado la deficiente impostazione del tema collettivo, che rappresenta, anche qui, la profonda frattura con quella che sarà la materia viva del neorealismo italiano.

Forse — in questo genere di produzioni — solo un film di Pierre Chenal, *La rue sans nom* (1933-34), anticipa, anche più decisamente del *Toni* di Renoir, gli orientamenti del neorealismo italiano. Anzi è strano come il punto non sia stato messo in luce neanche dalla critica francese. *La rue sans nom*, ha come protagonista la Jonquière, « un impasse tout au bout de l'avenue de Clichy, parallèle à la rue Boulay », una delle mille vie pressoché anonime di una grande città come Parigi. Certo Chenal dové tener presenti i modelli di altre strade famose nella storia del cinema — di Grune o di Pabst — ma ciò non esclude il suo punto di vista originale nel descrivere l'angosciosa e pietosa epopea della piccola lurida via. In effetti, il vicolo dà quella impressione, tipica dei quartieri popolari, che qualcosa stia sempre per accadere; mentre, in fondo, si tratta sempre degli stessi eventi, che si ripetono senza alcuna variante fondamentale: le madri di famiglia che pettegolano o gridano da finestra a finestra, i muratori italiani che la sera suonano la fisarmonica sull'uscio di casa, le prostitute che scendono dai loro sporchi abituri e risalgono poco dopo, magari solo per rinforzarsi il trucco, i bimbi che si inseguono o scivolano lungo la balaustra. Sembra quasi di sentir, diffuso nell'aria, il puzzo dei profumi di basso costo, o quello dell'olio delle fritture maleodoranti; mentre nel cabaret Minche echeggia già il ritornello

> L'accordéon de ma misère,
> je suis soûl
> pour avoir bu trop du vin clair,
> qu'elle a mis dans ses yeux
> de vierge du dimanche.

C'è poi la giovane prostituta (Pola Illéry) tutta felice quando la padrona le consente di lavorare, nella gabbia dorata; cioè nella unica stanza, passata a colla, in mezzo alla lebbra delle mura sudice.

Girato quasi tutto in esterno, il film imposta pure la sua lezione sociale, convincendoti che negli strati infimi dell'umanità non si sceglie la propria vita; ma è la vita che sceglie.

Filmografia

1931 **LA CHIENNE** — **r.:** Jean Renoir - **s.:** dal romanzo di Georges de La Fouchardière - **f.:** Theodor Sparkuhl e Roger Hubert - **scg.:** Gabriel Scognamillo - **int.:** Michel Simon (Legrand), Georges Flamant (Dédé), Jean Gehert (Dagodet), Gaillard (l'aiutante), Alexandre Rignault (il critico d'arte), Mancini (il mercante d'arte), Janie Marèze (Lulu), Madeleine Bérubet (Signora Legrand).

1933-34 **LA RUE SANS NOM** — **r.** e **sc.:** Pierre Chenal - **s.:** dal romanzo di Marcel Aymé - **f.:** Mundviller - **int.:** Constant Rémy, Gabriel Gabrio, Pola Illéry, Fréhel, Paule Andral, Enrico Glori, Paul Azais, Pierre Larquey, Delaitre.

1934 **ANGÈLE (Prigioniera del peccato)** — **r.:** Marcel Pagnol - **s.:** dal romanzo « Un des Baumugnes » di Jean Giono - **sc.** e **dial.:** Marcel Pagnol - **t.:** Willy (detto Gricha) - **m.:** Vincent Scotto - **int.:** Fernandel, Orane Demazis, Jean Servais, Henri Poupon, Edouard Delmont, Andrex - **p.:** Marcel Pagnol.

1935 **TONI** — **r.:** Jean Renoir - **sc.:** Jean Renoir e Carl Einstein - **dial.:** Carl Einstein - **f.:** Claude Renoir - **scg.:** Marius Brouquier e Bourelly - **m.:** Bozzi - **int.:** Charles Blavette (Toni), Célia Montalvan, Max Dalban, Kavochevitch, Jenny Hélia, Andrex, Edouard Delmont - **p.:** Marcel Pagnol.

1936 **LE CRIME DE MONSIEUR LANGE** — **r.:** Jean Renoir - **s.:** J. Castanier, da un'idea di Jean Renoir - **sc.:** Jacques Prévert - **f.:** Jean Nachelet - **scg.:** J. Castanier e Robert Gys - **m.:** Jean Wiener (con una canzone di Joseph Kosma) - **mo.:** Marguerite Renoir - **int.:** René Lefèvre (Monsieur Lange), Jules Berry (Batala), Marcel Levesque, Henri Guisol, Maurice Bacquet, Florelle, Nadia Sibirskaia, Sylvia Bataille, Odette Talazac.

LA BELLE ÉQUIPE (La bella brigata) — **r.:** Julien Duviiver - **s.** e **sc.:** Julien Duvivier e Charles Spaak - **pial.:** Charles Spaak - **f.:** Jules Kruger e Marc Fossard - **scg.:** Jacques Krauss - **m.:** Maurice Yvain - **int.:** Jean Gabin, Charles Vanel, Viviane Romance, Micheline Cheirel, Aimos, Marcelle Géniat, Raphael Medina, Charles Granval, Jacques Baumer - **p.:** Arys.

1939 **LE JOUR SE LÈVE (Alba tragica)** — **r.:** Marcel Carné - **s.:** Jacques Viot - **sc.:** Jacques Prévert - **f.:** Curt Courant, Philippe Agostini, Andre Bac - **scg.:** Alexander Trauner - **m.:** Maurice Jaubert - **int.:** Jean Gabin (François), Arletty (Clara), Jules Berry (Valentin), Jacqueline Laurent (Françoise), Jacques Baumer, Mady Berry, Bernard Blier, René Genin, Marcel Pérès - **p.:** Sigma - **d.:** Colosseum.

1941-42 **FARI NELLA NEBBIA** — **r.:** Gianni Franciolini - **s.:** A. Pozzetti, O. Gasperini, Giuseppe Mangione, Rinaldo Del Fabbro - **sc.:** Corrado Alvaro, Edoardo Anton, Giuseppe Zucca - **f.:** Aldo Tonti - **scg.:** Gastone Medin - **int.:** Fosco Giachetti, Luisa Ferida, Antonio Centa, Mariella Lotti, Mario Siletti, Nelly Corradi - **p.:** Fauno film - **d.:** I.C.I.

I film di denuncia della Germania di Weimar

di ERNESTO G. LAURA

La recente retrospettiva curata da Francesco Savio prima per la Mostra di Venezia (agosto-settembre), poi per il Teatro Club di Roma (dicembre) consente di riprendere in esame il cinema della Germania di Weimar, allargando lo sguardo oltre i confini — ormai ampiamente setacciati — dell'espressionismo e del kammerspiel.

Sul cinema tedesco lo studioso italiano ha potuto negli ultimi anni compiere una ricognizione abbastanza esauriente, iniziata nel 1954 con la mostra retrospettiva veneziana dedicata al cinema tedesco muto, proseguita, sempre nella città lagunare, con l'ottima « personale » di Asta Nielsen del '58, sviluppata nel '64 con la rassegna del cinema espressionista tedesco tenutasi a Firenze per iniziativa del Maggio Musicale Fiorentino. Molto rimane da vedere, ma non moltissimo, e se è vero che manca ancora una ricognizione più puntuale dei primordi, qualcosa è stato pur anticipato dalla citata « personale » della Nielsen. Qual'è dunque la zona pressocché inesplorata, e comunque da rivalutare storicamente, che meritava una nuova iniziativa come quella intelligentemente e amorevolmente curata da Savio? È la zona dei tardi anni '20, seguita al fulgore del film espressionista e del kammerspiel, e dell'inizio del sonoro, prima dell'avvento hitleriano; periodo che richiama l'attenzione in generale per i film pacifisti di Pabst e per l'ultimo *Mabuse* di Lang, mentre ne restava sin qui in ombra il pur ricco filone del cinema di denuncia sociale.

L'esperienza storica della repubblica tedesca è uno dei centri focali del dramma morale, ideologico, culturale dell'Europa fra le

due guerre. Nata, come l'Unione Sovietica, sui consigli di gestione, sulla forza operaia, la repubblica tedesca non fu mai rivoluzionaria; già la Costituzione detta di Weimar era un fondamento moderato di democrazia sociale ma non socialista; e l'uomo di Stato di maggior prestigio e di più alta statura morale del tempo, Stresemann, si potrebbe definire un liberale in senso anglosassone.

Questo contesto mi sembra indispensabile per capire l'affacciarsi dopo il '25 di un cinema di denuncia sociale, e per valutarne le comuni caratteristiche. La vecchia Germania di stampo prussiano, e cioè monarchica, imperialista, autoritaria, fondata sulla grande proprietà agricola e sull'esercito, non era crollata per lunga erosione interna, che avesse maturato le condizioni per un capovolgimento. Era crollata d'improvviso travolta da una sconfitta militare, ma non lasciando una cultura, e più in particolare una cultura politica, capace di elaborare un nuovo assetto. La partenza nel 1918, con i consigli di gestione arbitri del potere, poteva sembrare eversiva rispetto al passato, ed in realtà non lo era o lo era nella limitata accezione di riempire un vuoto che in ogni caso andava colmato. Tant'è che il governo dei commissari del popolo governò con poteri assoluti fino a tutto il gennaio 1919 senza saper o voler trasformare le basi strutturali dell'assetto sociale-economico preesistente. Da un lato, dunque, mancanza di cultura politico-economica che si potesse concretamente tradurre in iniziativa politica ed economica; e dall'altra, mancanza nelle stesse masse popolari di uno spirito nuovo, come le ripetute crisi e lacerazioni della sinistra tedesca mostrarono « ad abundantiam ». Del resto, basta rileggere il programma che Rosa Luxemburg fece accettare al KPD, il Partito Comunista di Germania, nato nel '19 dalla Lega di Spartaco, per scorgervi una strada molto a lunga scadenza, di lievitazione ed organizzazione delle masse piuttosto che di progettazione rivoluzionaria d'una immediata conquista del potere. Se fallirono i pochi tentativi di insurrezione da sinistra, fallì anche, da destra, il « putsch » Kapp del 1920. Il popolo tedesco si dimostrava inquieto e spesso confuso, senza attribuire nelle elezioni stabili consensi agli uni o agli altri e in sostanza favorendo il consolidarsi di forze fra loro abbastanza diverse. È in queste condizioni che poté dominare per un lustro (sino alla sua improvvisa morte) la scena un uomo come Stresemann, indipendente dai partiti pur se formalmente aderente ad uno di essi, abile mediatore fra le forze democratiche che andavano dai partiti della borghesia ai socialdemocratici ai cattolici del « Zen-

trumpartei ». Era naturalmente un equilibrio provvisorio, ché la mediazione dell'esistente senza impostare il futuro finisce sempre per rivelarsi caduca; come accadde; e nessuno certo avrebbe pensato, quando si attribuiva il Nobel per la pace a Stresemann, che pochi anni dopo i nazisti avrebbero dominato la Germania.

Nel periodo cosiddetto della stabilizzazione, quando il Paese si riprende grazie agli aiuti americani, ed esteri in generale, e cresce il livello dei salari e degli stipendi, il cinema fuga le ombre demoniache dei *Caligari,* che avevano fatto da specchio alle torbide inquietudini del dopoguerra (anche se, in fatto d'arte, è sempre pericoloso stabilire collegamenti immediati e se le cronologie delle varie tendenze spesso si accavallano). È lo stesso geniale produttore che aveva creduto in *Caligari,* Erich Pommer, e che poi aveva finanziato *Mabuse,* a condurre la svolta con film come *Der letze Mann* (L'ultima risata, 1924), *Michael* (id.) e *Tartüff* (Tartufo, 1925) che spostano l'occhio su un'immagine realistica dell'uomo, peraltro colta in prevalente chiave psicologica. Non è ancora il film di denuncia, ma ne è la necessaria premessa: un ritorno all'uomo senza deformazioni oniriche o demoniache, a tu per tu con l'intima drammaticità dell'esistere. *Der letze Mann* non entra propriamente nel discorso che qui si va facendo, essendo opera ancora legata all'espressionismo, anzi costituendo il punto di passaggio fra questo e il « nuovo oggettivismo », del primo serbando l'esasperazione figurativa e la scansione drammatica in stazioni di un calvario sempre più annichilente, del secondo accogliendo l'invito ad un interesse obbiettivo alla cronaca sociale del tempo. Tuttavia, *Der letze Mann* interessa perché Murnau, sulla scorta dello scenario di Carl Mayer, sviluppa, attorno ad un caso umano patetico (il portiere d'albergo ridotto dall'età avanzata a semplice inserviente che pulisce le latrine), il tema dell'uniforme — anche se da portiere — che conferisce dignità e ragion d'essere all'individuo, anticipando in tutt'altra chiave il motivo centrale di *Der Hauptmann von Koepenick* (che aveva già avuto, però, una prima, embrionale versione cinematografica nel 1908). Ancora di Mayer è la sceneggiatura di *Nju* (1924), basata sull'omonimo dramma del russo Osyp I. Dymov in cui si volle vedere un'eco cecoviana, per il prevalere dell'atmosfera sui fatti. Ma rispetto a Cechov v'è un suicidio posto a suggello del dramma, conclusione pessimistica piuttosto netta. Il film non presenta spiccate qualità di stile, né Paul Czinner, come confermerà la sua successiva attività anche in Inghilterra, è un artista creatore;

tuttavia le sue qualità di buon narratore per immagini, esente da grossolanità effettistiche, fine nel disegno psicologico, sono in linea con la sceneggiatura di Mayer, consentendo un risultato non eccezionale ma decoroso e misurato. Nju è una donna sposata che abbandona il marito per andare a convivere con l'amante, il quale, passato il primo momento, la trascura e la fa vivere in miseria, finché lei si suicida. Il quadro è quello classico del teatro borghese sul matrimonio, fondato sul triangolo sentimentale. E tuttavia v'è uno sforzo di infrangere il limite del consueto e del trito, creando una dialettica di contrasti fra i tre soli personaggi, Nju, romantica, il marito, che Emil Jannings rende a dovere come un uomo grigio, abitudinario, un po' volgare, innamorato della moglie e pur incapace di comprenderla, e l'amante, a cui Conrad Veidt conferisce quel tanto di genuino cinismo che lo riscatta dal « cliché ». Grazie alla discrezione del tono, che smorza anche le possibili scene madri, e alla cura con cui è studiato ogni particolare, Czinner evoca un'atmosfera di struggente malinconia. La morte di Nju non ha la cupa prepotenza della tragedia ed assume piuttosto il significato d'una conseguenza amara ma inevitabile di un'esistenza sbagliata sin dalle premesse. Con *Nju*, come con altri film del periodo, la borghesia guarda a se stessa con partecipazione pessimistica ad una vita a cui si è tolto il sistema di valori, il vecchio ordine, che le dava significato.

La linea di internazionalizzazione del cinema tedesco, alla conquista dei mercati mondiali, praticata in primo luogo da Pommer, portò nei film commerciali ad una relativa standardizzazione di moduli narrativi, ma consentì anche qualche fruttuoso incontro con cineasti stranieri. È il caso del danese Carl Theodor Dreyer, a cui l'UFA affidò la versione cinematografica (1924) del romanzo di Herman Bang *Michael.* Questo film del regista de *La passion de Jeanne d'Arc* si muove in apparenza sui binari obbligati del dramma borghese; ma bisogna guardarlo un po' a fondo e si rileva la sostanziale diversità. Dreyer si serve di un romanzo dannunzianeggiante per una critica interna al mondo stesso che lo esprimeva, contrapponendo l'affermazione dei valori dello spirito — l'amore disinteressato ed anzi pagato a caro prezzo — ad una società di forme e di esteriorità. Che Bang fosse un decadente, nessun dubbio: « un nevrotico dalla sensibilità quasi femminea » che non poteva

esprimere se non la « rassegnata stanchezza di fronte alla vita » (1). E non ha nessuna importanza che il giovane Thomas Mann, a Monaco, tenesse alla sua amicizia; egli lo frequentava, suppone fondatamente Enrico Rocca, « più forse per l'educazione nordica e riservata che per le comuni tendenze artistiche » (2). Che cosa apparentava Bang a Dreyer, oltre la comune patria danese? Una base vi deve essere, anche se l'operazione compiuta dal regista sul testo del narratore è simile a quella di Visconti su quello di Camillo Boito per *Senso*: un rovesciamento di significato. Sostituire, alla partecipazione integrale, critica e distacco, implica infatti una iniziale adesione (per Visconti era la origine aristocratica comune a quella della protagonista, il sentire l'ambiente di Livia Serpieri come suo). Credo che questa base sia il senso della solitudine, diffuso nella cultura nordica e nel cinema nordico, si pensi al *Smulstrontället* (Il posto delle fragole, 1957) di Bergman. Esso fa da filo conduttore per orientarci nell'opera di Bang, come emerge da questi suoi versi assai illuminanti:

Der gives Dage	Vi sono giorni
hvor selve Sorgen tier,	in cui tace persino il dolore,
og Sjaelen sidder	e l'anima si trova
midt i det store Tomme	in mezzo al grande vuoto
ene,	sola,
Edderkoppen leg	simile a un ragno
og spinder - Tomhed.	e fila - il vuoto.

Solo è appunto Claude Zoret, pittore famoso, idolatrato, ricco: e quando cerca di riempire il vuoto adottando il giovane Michael, questi lo ricambia rubandogli un quadro e dei disegni per pagarsi l'amore di lusso per una principessa. Zoret morrà ancor più solo, ma ormai sereno « perché ha visto nascere una grande amore ». Kracauer si chiede scandalizzato come mai il cinema tedesco si sia perfino rivolto, in quegli anni, ad un « esoterico » romanzo di Bang,

(1) GIACOMO PRAMPOLINI: *Storia universale della letteratura,* vol. V, 2ª ed., Torino, U.T.E.T., 1951. Del Prampolini è anche la trad. dei versi di Bang citati più avanti.

(2) ENRICO ROCCA: *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933,* Firenze, Sansoni, 1950. È curioso notare come ancor oggi uno scrittore « datato » come Bang riesca ad interessare il cinema. Al festival di Mosca di quest'anno la Danimarca ha presentato infatti la versione cinematografica del suo romanzo di fine secolo *Tine,* che molto piacque a Ibsen. Regista, Knud Leif Thomson.

e si risponde: « forse perché conteneva un pizzico di omosessualità » (3). Che per i produttori questa sia un'ipotesi non gratuita, ammetto; ma in Dreyer la vicenda così inesorabile di Claude Zoret (a cui fornisce un'aristocratica e tragica figura d'interprete un altro danese, Benjamin Christensen) sollecita, come si è detto, motivi più validi e in tutto coerenti alla sua opera. Dreyer è il regista delle solitudini: il pazzo incompreso e deriso di *Ordet* come la stessa Giovanna de *La passion de Jeanne d'Arc*, come, infine, *Gertrud*. Quest'ultima, si rammenti, conquista la sua pace interiore quando supera le passioni liberandosi dal marito, dall'amante e dal pretendente, quando accetta la sua solitudine anziché sentirvisi condannata. A Borge Trolle che sosteneva che *Gertrud* « ha parecchi punti di analogia con *Michael* », Dreyer rispondeva che per lui « questo è difficile da vedere », e tuttavia ammetteva subito dopo che Söderberg, il drammaturgo che scrisse la *Gertrud* originale, « apprezzava molto le opere di Bang e Bang stesso » (4). Tornando a *Michael*, Dreyer a differenza di Czinner in *Nju*, si sofferma più sull'ambiente che sui volti, pur dando anche ad essi la dovuta importanza; ma il suo ritmo disteso quasi fascia le cose, i mobili, i tendaggi, e li porta in primo piano, anche attraverso l'uso di una sapiente e sempre funzionale illuminazione. Ciò ha una precisa intenzione espressiva, soffocare il protagonista, Claude Zoret, nell'ambiente così baroccamente ricco di oggetti e di fasto, per farne risaltare maggiormente la solitudine interna; e quindi contrapporlo all'ambiente, liberandolo solo col supremo distacco, la morte. La « belle époque » concepita come un involucro che impedisce all'artista mondano e di successo di cogliere il senso della vita, sicché può essere grato anche ad un tradimento come quello di Michael, se gli consente di intravvedere, prima della morte, cos'è un amore vero. Tema paradossale, che sposta l'autocritica del cinema borghese degli anni '20 a tasti più decisivi, sgretolando le componenti stesse della società dominante. Né si sottovaluti l'impennata polemica contro il perbenismo, e cioè il fatto che a Michael vanno tutte bene, malgrado

---

(3) SIEGFRIED KRACAUER: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947 (trad. it.: *Cinema tedesco* [*Dal « Gabinetto del dott. Caligari » a Hitler - 1918-1933*], Milano, Mondadori, 1954).

(4) BORGE TROLLE: *Il film « Gertrud »*, intervista, inclusa nel volume: CARL THEODOR DREYER: *I miei film*, Venezia, ed. Cineforum, 1965.

sia il personaggio negativo della vicenda. Richiamiamo pure, quindi, come fa Savio, il « nome ... di un cineasta sovietico, Evgenij Bauer, dalle " sontuose " e " immaginose " variazioni sul tema Amore e Morte », quanto a forma cinematografica, ma non mi sento di concludere, come egli fa, « più Wilde che Dreyer insomma » (5). Del resto, si collochi, come qui si sta cercando di fare, quel film non isolatamente o non solo nella filmografia del regista ma nel quadro del cinema tedesco, si consideri che collaboratrice alla sceneggiatura è Thea Von Harbou, evocatrice, sì, delle atmosfere magiche poi realizzate da Lang ma senza mai concepirle fini a se stesse bensì correlate ad un discorso (sotterraneo ma chiaro) sulla condizione tedesca, e non si troverà questo *Michael* tanto appartato, anzi lo si situerà nel cuore del travaglio della borghesia della Germania del tempo.

Di contro alla severità di Dreyer, Murnau, dopo *Der letze Mann*, si muove in *Tartüff* (1925) sul piano della satira. È ancora una produzione di Pommer per l'UFA, e la scelta di Molière non era forse estranea al desiderio citato di fornire ai mercati mondiali dei prodotti ovunque graditi. Benché la trama sia pari pari la commedia di Molière, Murnau, ancora una volta aiutato da una sceneggiatura di Carl Mayer, offre alla versione cinematografica un'angolazione originale: Murnau vuol colpire la ipocrisia come male che regge la *propria* società, ed ecco un prologo ed un epilogo non inutilmente aggiunti, parte integrante dell'opera. In questa cornice, in abiti moderni e nella Germania moderna, un vecchio è insidiato da una laida, avida governante che vuol mettere le mani sui suoi soldi, anche a costo di avvelenarlo. Il nipote del vecchio, non riuscendo a persuadere lo zio a parole, si finge un ciarlatano che, agli albori del cinema, quand'esso era un fenomeno da baraccone, gira le piazze e le case proiettando film. Egli sale in casa, srotola il telone bianco, sistema la ronzante macchina da proiezione e fa vedere allo zio un film che è un apologo trasparente, il « Tartuffe », appunto, di Molière, nei dovuti costumi settecenteschi. Terminata

(5) FRANCESCO SAVIO (F.S.): *Cinema di Weimar - Carl Theodor Dreyer* in *Catalogo della 26ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia,* Venezia, 1965. Segnalo per inciso che la diversa grafia *Michael* o *Mikäel* con cui il film in questione è ricordato rispetta le diverse grafie tedesca e danese. Trattandosi di film del tutto tedesco, andrebbe citato nel primo modo, ma il secondo è il titolo del romanzo di Bang, romanzo scritto in danese.

la proiezione, la governante, smascherata, vien cacciata di casa. Cornice narrativa non gratuita, ché, oltretutto, fa da manifesto involontario a ciò che il cinema tedesco, come parte ineliminabile della cultura del Paese, intendeva essere negli anni della stabilizzazione: un modo per tener desta la coscienza. Il cinema arriva, nel prologo, come un fenomeno da baraccone, un fatto strano, insolito, che, nel complesso cerimoniale per disporre l'attrezzatura nel salotto di casa (si spegne la luce, si spostano mobili, si abbassa una tenda ecc.) acquista una dimensione quasi onirica, di invito al meraviglioso; e difatti da quel modesto interno piccolo-borghese la scena sulla tela spazia ad una fastosa dimora settecentesca. Film come evasione? Film come anestetico per dimenticare la realtà? No davvero, se proprio da quelle premesse, e dai costumi e dal tono di sorriso, si giunge ad una meditazione così piena e realistica sul male dell'ipocrisia da far cacciare la governante di casa. Murnau, in sostanza, propone una chiave per capire perché fino allora i cineasti tedeschi, anziché fare della diretta denuncia, avevano recato la loro testimonianza in forma di suggestione onirica e incubica. *Tartüff* è troppo conosciuto perché se ne richiamino qui i valori di stile (6). Varrà solo ricordare, per mettere in luce maggiormente la consapevolezza critica di Murnau (e di Mayer) che mentre tutta la parte « molièriana » è giustamente leggera e sorridente, il personaggio di « Tartuffe » è proposto con realistica evidenza, come non si può non notare nella sequenza della tentata seduzione, quand'egli viene smascherato: egli è ripugnante, aggressivo, volgare, « un violento e sanguinoso carattere di avventuriero », come scrive Pandolfi (7); non a caso Murnau aveva scelto Emil Jannings per interpretarlo, che non è certo attore di molte finezze.

In una società a lungo immobile e stratificata in ceti ben separati come quella germanica fino alla Grande Guerra, l'inflazione, l'improvviso crollo di fortune o anche solo di sudati risparmi portarono un certo rimescolamento delle carte; segnarono, soprattutto,

---

(6) Per una precisa analisi dei valori stilistici, cfr. il capitolo « L'evoluzione del film in costume » del volume: LOTTE H. EISNER: *Lo schermo demoniaco,* Roma, Bianco e Nero ed., 1955 (ed. ampliata del francese *L'écran démoniaque,* Paris, André Bonne ed., 1952). La Eisner sembra non intendere, tuttavia, la « necessità » e la coerenza del prologo e dell'epilogo, che giudica « moralizzanti » e « lievemente ridicoli », « assolutamente inutili, benché riscattati da meravigliose inquadrature ».

(7) VITO PANDOLFI: *Il cinema nella storia,* Firenze, Sansoni ed., 1957.

l'inizio di un contatto fra ceto medio e ceti popolari, accomunati anche se provvisoriamente dalle penose difficoltà economiche. Certi spostamenti di milioni di voti da una forza all'altra, non sempre coerenti, stanno a dimostrare come l'ago della bilancia sociale si muovesse continuamente. Eloquente è, nel cinema, l'affiancarsi progressivo ai film cosiddetti borghesi non già di film « popolari » ma di opere che si sforzavano di stabilire un primo incontro con il mondo popolare, un po' distaccate ed un po' partecipi. Kracauer le sbriga un po' sprezzantemente come « i film di Zille », assumendone a prototipo *Die Verrufenen* (I ripudiati, 1925) di Gerhard Lamprecht, sceneggiato da Luise Heilborn-Körbitz, su temi appunto di Heinrich Zille. Attraverso l'analisi d'un ambiente diseredato si sarebbe soddisfatta l'ansia latente di protesta e di rivolta dello spettatore, mentre il recupero all'agiatezza del protagonista, l'« happy end », insomma, avrebbe dovuto convincerlo a star quieto e ad avere fiducia, senza intaccare il sistema (8). (*Die Verrufenen*, infatti, racconta la decadenza d'un giovane ingegnere, Kramer, che va in prigione ingiustamente e quando ne esce non è in grado di reinserirsi in una società che guarda molto alle apparenze; diventa un « barbone », dorme negli asili per poveri, finché, quando è al limite del suicidio, una prostituta, Emma, non lo accoglie, lo sostiene e gli ridà la fiducia necessaria per ricominciare. Egli diventerà direttore di una fabbrica, mentre Emma morirà « nobilmente »). Nella posizione di Kracauer mi sembra rinvenibile non poco schematismo. Un conto è rilevare che nel film di Lamprecht non v'è una base rivoluzionaria, un conto invece accusarlo di ipocrisia anzi di sottinteso fondo reazionario. Lamprecht, che è un buon artigiano del cinema, ed in questo caso anche produttore di se stesso, quindi relativamente libero, esprime quel desiderio confuso di un nuovo equilibrio sociale che guidava onestamente molta borghesia aderente allo spirito della Costituzione di Weimar, ed insieme precisava i limiti di quel desiderio, che non sapeva tradursi in concrete prospettive di intervento sulla realtà sociale del Paese: le sorti di Kramer sono affidate al benvolere della sorella del suo principale che lo incoraggia e lo sostiene, come, in precedenza, egli sfugge al suicidio solo per l'incontro fortuito con Emma. Quella di Zille non era poi una base tanto generica: il disegnatore aveva fornito

(8) cfr. KRACAUER, cit.

un appassionato quadro dei quartieri poveri della capitale tedesca, puntualizzato in figure e figurette realisticamente osservate e sostenute espressivamente da una calda, genuina partecipazione sentimentale. D'altra parte Lamprecht e Zille sono pur sempre degli osservatori dall'esterno e solidarietà e pietà non salvano dalla maniera, che si nutre di echi del naturalismo sia letterario che figurativo e non evita del naturalismo i luoghi comuni (il vizio dell'alcool come causa e non come effetto, per esempio). Tuttavia, in questi limiti, *Die Verrufenen* è opera corretta, a tratti efficace nel suo drammatismo tradizionale, interpretata in modo convincente. Non è un film di denuncia ma non è nemmen più solo un film di autocritica; l'esame di coscienza cerca di investire realtà umane più complesse e più vaste, anche se mancano gli strumenti culturali per incidere più a fondo.

Questo, in ogni caso, era il cinema tedesco migliore. Parallelo si svolgeva quello commerciale, non sempre esente da propositi di involuzione civile. Nel 1927, infatti, avvennero due fatti clamorosi che forniscono qualche indicazione. Il fallimento della casa di produzione Phoebus rivelò che essa era stata fondata e gestita da un ufficiale per conto della Reichswehr (l'esercito), adoperando i fondi segreti di questa. Secondo fatto, la crisi finanziaria dell'UFA, la maggior casa di produzione tedesca fino allora guidata in modo illuminato, come s'è detto, da Erich Pommer, fu risolta con l'acquisto della Casa da parte di Hugenberg, « leader » del partito tedesco-nazionale, l'uomo che, costituendo nel Parlamento e nel Paese un solido blocco con Hitler, consentì a questi di rimuovere le ultime resistenze di Hindeburg e di prendere il potere. Un esempio dei film negativi di puro fine speculativo che si facevano allora in Germania può essere *Alraune* (La mandragora, 1927) di Hendrik Galeen, dove il regista sfrutta il prestigio del cinema espressionista di qualche anno prima (l'eco è ravvisabile nel tema e, stilisticamente, in tutta la tenebrosa sequenza d'apertura) per avallare un gusto decadente e perverso quanto tradotto in soluzioni banali. La tragedia, ché tale dovrebbe essere, della donna creata artificialmente in laboratorio da uno scienziato, motivo classico del « black novel » inglese, è riproposta senza originalità e dunque senza autentica vibrazione umana da Galeen (un tempo regista di *Der Golem* e sceneggiatore di *Caligari* e di *Nosferatu*), sulla scorta del racconto (del '13)

d'un mediocre specialista di « seltsame Geschichte » (« strane storie ») come Hanns Heinz Ewers (9).

La cerchia desolata delle prostitute e dei loro protettori, nella prospettiva geografica di un mondo eternamente ristretto a vicoli buii, a osterie equivoche, a appartamenti malsani, è al centro di diversi film tedeschi di denuncia. Sembra quasi che l'uomo di cinema che proviene dai ceti agiati non veda, come polo opposto, che questo, e che in ciò si riassuma tutto il possibile mondo popolare. La strada malfamata, osserva Paolo Gobetti, è divenuta « il centro di tutto un universo » (10). Tuttavia c'è modo e modo di affrontare questo mondo, c'è quello tradizionale di Lamprecht, a mezzo fra naturalismo e romanzo d'appendice di pretese « sociali », e c'è quello di Rahn. Bruno Rahn è, come è noto, regista di soli tre film, di uno dei quali nulla sappiamo; di un secondo, perduto, se ne conosce solo l'argomento, e solo del terzo è possibile avere conoscenza diretta, *Dirnentragödie* (1927). Rahn, infatti, morì di infarto poco dopo, ma questa sola opera è sufficiente per consegnarci una autentica personalità d'autore. Non direi, come altri ha scritto, che quest'opera sia un mero « frutto di scuola ». È vero, sì, che Rahn aveva dietro di sè *Die Strasse* (La strada, 1923) di Grüne e *Die Freudlose Gasse* (L'ammaliatrice, 1925) di Pabst, e che specie di quest'ultimo è tributario, se non altro per l'impostazione del personaggio anche ivi affidato a quella grande attrice tragica che è Asta Nielsen. Rahn certo non nasce nel vuoto culturale, ha assimilato la lezione d'un certo naturalismo (Pabst) e d'un certo espressionismo (Grüne), e ad apparentarlo a Pabst come buon discepolo possono valere certe caratteristiche esteriori del film, ad esempio il tono fotografico effettato, basato sulla luministica, mai su una semplice illuminazione « naturale », realistica; ma è giocoforza rilevare che a ciò, a parte le influenze del gusto cinematografico tedesco dominante, ha contribuito la presenza del medesimo operatore, il sensibile Guido Seeber. La inesorabile decadenza d'una prostituta

---

(9) Rispetto alla diffusa popolarità di Ewers, nota giustamente ENRICO ROCCA, cit.: « Se ... ritroviamo » il lettore comune « davanti all'insegna di Hanns Heinz Ewers che largisce al bluffistico autore di *Alraune* ... la qualifica gratuita di Poe tedesco, è perché, anche in materia spettrale, la paccottiglia emozionante trova più facile smercio della cosiddetta produzione di pensiero ».

(10) PAOLO GOBETTI: *Asta Nielsen* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 135, settembre-ottobre 1958.

sfiorita, che si innamora tardivamente d'un giovane « di buona famiglia » ma non riesce a trattenerlo e lo vede andare nelle braccia d'una più giovane collega, la stessa conclusione tragica (Augusta, così si chiama la donna, incarica l'antico protettore di uccidere la ragazza e poi si uccide) sono rintracciabili come motivi ispiratori in tanta letteratura e cinema naturalisti. L'occhio con cui Rahn osserva la sua materia è con ciò opposto a quello di Lamprecht: non si identifica col « bravo » giovane che si mescola eccezionalmente a un ambiente squallido e sa tirarsene fuori, sia pure con pietà partecipe, bensì sta dalla parte di lei, rispetto a cui il giovane, stavolta, è un egoista arido e indifferente, che troverà comodo sfuggire alle conseguenze del dramma tornandosene a casa (la linea è opposta a quella « filistea » di Grüne). La polemica di Rahn, autore anche della sceneggiatura, è diretta e senza mezze misure, condotta sui toni acri della tragedia cupa, senza catarsi, anziché su quelli pietistici del sentimento. Però Rahn non sarebbe ancora un autore se a questo si limitasse il suo contributo. Il sigillo d'una personalità autenticamente creativa lo si rinviene nella sua capacità di infondere a una materia corale e sociale, che parrebbe adatta solo al romanzo oratorio, a tesi, oppure ad uno sferzante « teatro epico » alla Brecht, una intonazione lirica. Centro espressivo dell'opera è pertanto la Nielsen, il cui volto è intensamente adoperato per filtrare in chiave intima la « tragedia della strada ». Rahn fu, in certo senso, il regista di un'attrice, ma altrettanto si può dire che la Nielsen fu l'attrice di Rahn, tanto tutt'e due possedevano una personalità creatrice tipicamente cinematografica. « La potenza espressiva » della Nielsen, scriveva Umberto Barbaro, « si manifestava col massimo di pienezza e di intensità ... in quei silenziosi *dialoghi mimici* ... e si levava a un massimo di eccellenza, nei momenti di più agitata interiorità, nei *primi piani*; raggiungendo, dunque, valore d'arte con mezzi propri del film e impossibili in qualunque altra forma d'arte » (11). L'afflato lirico del regista, comunque, non si esaurisce nella valorizzazione espressiva del volto dell'attrice; suggestivi e pienamente giustificati sono anche certi « ritmi visuali », montaggio di cose, facce, persone, ambienti, che anticipano, senza alcuna concessione al for-

---

(11) UMBERTO BARBARO: *Grandezza di Asta Nielsen* in « Filmcritica », Roma, n. 80, ottobre 1958; ora raccolto nel volume *Servitù e grandezza del cinema,* Roma, Ed. Riuniti, 1962.

malismo, le chiavi stilistiche di *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (1927) di Ruttmann.

Col 1928 inizia il processo di dissoluzione della democrazia parlamentare che porterà in pochi anni alla dittatura di Hitler. Il « boom » economico che aveva consentito la stabilizzazione politica legata al nome di Stresemann fa luogo di colpo alla disoccupazione e alla fame quando nell'autunno del '29 crolla la Borsa di New York e i prestiti esteri alla Germania si arrestano. In pochi mesi, contemporaneamente, la morte porta via i due uomini di più significante statura del mondo politico del tempo. Stresemann al centro e Paul Levi alla sinistra. Inizia una fase di sbandamenti nella popolazione, di crisi di governo che spingono sempre più il Paese verso una situazione chiusa. La protesta popolare contro la miseria non riesce a organizzarsi soddisfacentemente: i partiti al governo reggono in difficile equilibrio il salvabile, sempre più esiguo, senza aver modo né tempo di progettare il nuovo; all'opposizione, i comunisti tardivamente escono da un attendismo che fa loro perdere molte adesioni. Paradossalmente i nazisti, forza reazionaria fino allora relativamente insignificante, traggono alimento in parte anche dalle masse proletarie deluse. « I nazionalsocialisti », osserva Arthur Rosenberg, « non soltanto erano l'unica forza non logoratasi nel campo nazionalista e controrivoluzionario ... essi erano anche l'unica organizzazione nazionalista alla quale larghe masse popolari attribuivano una tendenza anticapitalista ... Il partito nazionalsocialista era quindi in grado di stare contemporaneamente nel campo della rivoluzione e della controrivoluzione » (12).

Mentre la situazione precipita, è sintomatico che parte della cultura cinematografica tedesca si orienti verso le sperimentazioni formalistiche. Hans Richter non teme di incentrare un suo cortometraggio d'avanguardia proprio sul tema bruciante dell'*Inflation* (1928). Un'altra notevole parte dei registi di talento preferisce emigrare, accettando le lucrose offerte di Hollywood. Restano i giovani, la generazione che ancora punta i piedi, finché Hitler non obbligherà anche loro ad emigrare, quando, come nel caso di Jutzi, non li convinca invece a piegare il capo. Salvo pochi casi, però, nemmeno ora si può dire che il cinema impegnato abbia una decisa

---

(12) ARTHUR ROSENBERG: *Storia della Repubblica Tedesca*, ed. it., Roma, ed. Leonardo, 1945.

colorazione ideologica: una base di discorso marxista si troverà solo in *Khule Wampe*, pur se uno spirito classista sia presente in alcune opere di cui si dirà più avanti. Ma si veda, per esempio, come la polemica nasca non da esigenze predicatorie, ma interna a un discorso artistico autonomamente portato innanzi, in un film importante come *Heimkehr* (Il canto del prigioniero, 1928) di Joe May. L'origine è il romanzo breve « Karl und Anna » di Leonhard Frank (1926), e Frank era stato, con Sternheim e Werfel, collaboratore della rivista pacifista e internazionalista di René Schickel « Die Weissen Blätter », improntata ad un vago socialismo umanitario. Dell'umanitarismo fiducioso, al di là di ogni protesta, di Frank è indice scoperto il titolo d'un suo libro del '19, « Der Mensch ist gut », l'uomo è buono. *Heimkehr* è, come molti testi di Frank, contro la guerra, ma indirettamente. Il motivo centrale è di stampo piuttosto antico, i « diritti » dell'amore. Karl in trincea ha lungamente ascoltato il suo compagno più caro parlargli della propria moglie sin quasi a conoscerla di persona. Terminato il conflitto, Karl incontra la donna, viene ospitato da lei mentre si attende il rimpatrio del marito, e a poco a poco, come era prevedibile, egli diventa l'amante di Anna. Quando il marito rientra, riconoscerà amaramente d'essere ormai escluso da quella felicità, allontanandosi per sempre, e lasciando libera la moglie di amare Karl. In questo « breve e attonito » romanzo v'è, dice Enrico Rocca, « un tranquillo annegarsi della colpa nella passione che può alla lontana ricordare il clima di delicata irresponsabilità degli amanti in " Pelleas et Melisande " » ed il merito di Frank è di « sollevare una coppia di semplici all'aristocrazia del sentimento pur senza pregiudizio della genuinità popolaresca ambientale » (13). Erich Pommer, il produttore, è lo stesso di *Michael* di Dreyer: in una fase tragica della storia civile tedesca, un dramma che di nuovo solleva il valore amore sopra l'ambiente e contro l'ambiente, con tanta più forza polemica in quanto l'uomo tradito è un combattente lontano (come ne *Le diable au corps*). Joe May, poi spentosi nell'anonimato di tanti mediocrissimi film hollywoodiani, trasferisce in immagini il testo di Frank con estremo pudore, con un realismo psicologico minuto, che s'appunta alle piccole cose, agli stati d'animo, a certi delicati contrappunti fra persone e ambiente (una convincente Ber-

(13) Rocca, cit.

lino popolare). Basti pensare alle genuinità e alla freschezza delle immagini che descrivono l'arrivo di Karl in casa di Anna, il suo discreto inserimento nella vita di lei, il progressivo rivelarsi alle coscienze d'ambedue dell'amore che è sorto. La risposta alla dissoluzione dell'ordine civile in Germania pare dunque risiedere nella rivalutazione interiore dell'individuo, con la sua ricchezza d'animo che prevale su tutto. Una concezione che può dar luogo, come qui, ad un'operina lieve quanto suggestiva, di fine rilievo, ma che di per sé suona debole, in un impossibile recupero del lontano romanticismo. Annotava criticamente Gramsci a proposito degli scrittori tedeschi dell'epoca, fra cui espressamente citava anche Frank, che essi propongono « la restaurazione di un ordine *naturale* sulle rovine d'un ordine artificioso. Di nuovo l'esame personale si oppone al principio d'autorità, che viene attaccato in tutte le sue forme ... L'uomo è infelice e cattivo finché è incatenato dalla legge, dal costume, dalle idee ricevute. Bisogna liberarlo per salvarlo ». La sostanza di *Heimkehr* è proprio questa, sicché paradossalmente si potrebbe affermare che, se per salvarsi bisogna liberarsi da ogni « ordine » per tornare alla natura, l'unica cura possibile è andare dallo psicanalista. E infatti, osservava ancora Gramsci ironicamente, Freud, nei narratori tedeschi, « è alla base di una nuova etica rivoluzionaria (!) » (14). Rilevo per inciso che nel '26 Pabst, che apparteneva, come Frank, al quadro della sinistra umanitaria, girò *Geheimnisse einer Seele* (I misteri di un'anima *o* Il caso del professor Mathias), divulgazione delle teorie freudiane su sceneggiatura approvata personalmente dal padre della psicanalisi.

Dalla critica indiretta alla denuncia è la svolta cui si assistette a partire dal 1928 nel cinema tedesco. Il disfacimento della Repubblica di Weimar spinge alcuni cineasti a realizzare dei film di eccezionale durezza critica nei confronti dell'ordine esistente. Non siamo di fronte, in linea generale, ad opere d'arte, dove il tema polemico si elevi a valori espressivi di respiro universale; sono film da valutarsi sempre nell'ambito d'un momento della storia civile di un popolo, di cui hanno costituito l'estremo e sterile tentativo di scuotimento della coscienza. Il loro valore è, pertanto, eminentemente sociologico, anche se il critico vi rinvenga gli echi ben assimilati della cultura tedesca migliore.

---

(14) ANTONIO GRAMSCI: *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi ed., 1955. (postumo)

Non è, ad esempio, che *Fraulein Else* (1929) si discosti molto dal gusto solito di Paul Czinner per i ritratti psicologici femminili accuratamente disegnati. Else, figlia d'un uomo d'affari che sta per fallire, è spinta controvoglia nelle braccia d'un maturo signore che potrebbe salvare il padre dalla rovina. La scena è fra le nevi, in un grande albergo di lusso, e il film è stretto fra l'ambiente d'un ballo elegante, in apertura, e quello d'una casa da gioco, in chiusura. Potrebbe sembrare, dunque, a parte il tema sgradevole, un romanzo « mondano » come ne proponeva, negli stessi anni, anche Hollywood. E invece il tono è ben diverso. Del resto, la fonte è l'omonimo racconto del delicato Arthur Schnitzler, che vi dispiega il « monologo interiore » non più in funzione d'un quadro ironico e indulgente della « belle époque » ma con l'amara consapevolezza degli ultimi anni, in un desiderio di verifica delle ragioni d'un mondo che sta per essere travolto. La sua « scettica eleganza sempre più aduggiata di melanconia » giunge al « soliloquio estremo » tramite il personaggio della signorina Elsa che, costretta a sacrificare il pudore e la vita, « vede, nel delirio ultimo, tutta la sua dolce sinfonia incompiuta freudianamente traversata dalle cesure brutali della realtà » (15). L'incontro di Czinner con lo Schnitzler di questo testo non poteva essere più emblematico di una situazione obbiettiva soggettivamente sofferta. Il film non presenta pagine particolarmente originali dal punto di vista stilistico, ma la conclusione, con Elsa che ingerisce un tubetto di veronal e poi, attendendo la morte, va davanti all'uomo a cui avrebbe dovuto concedersi e gli si spoglia nuda, ha la violenza della testimonianza disperata. (La sincerità di tale testimonianza è comprovata dal modo con cui la sequenza è svolta, descrivendo la scena di spalle, sicché è evitata ogni diretta immagine erotica che devierebbe l'attenzione dello spettatore dal nodo centrale del dramma di Elsa).

La disperazione sembra essere il motivo ispiratore di tutti questi film di denuncia. Essi nascono in una fase della storia tedesca in cui tutti i giochi sono stati giocati, e l'autoritarismo di Hindeburg fa solo presagire il peggio, la dittatura. Le forze di centro e di sinistra hanno fallito dinnanzi al momento storico, dimostrandosi incapaci di prendere la situazione in mano ed operare un rovesciamento di tendenza. Non rimane che la denuncia dello stato di cose.

---

(15) Rocca, cit.

Si può ben rilevare, in ultima analisi, come nemmeno in questa fase la sinistra marxista abbia espresso un suo cinema: la disperazione, la critica negativa senza opporre soluzioni non sono riflessi nel cinema di una volontà positiva di rivoluzione. Il che non vuol dire che, in alcuni di questi film, non emerga una più individuabile impostazione dei problemi che è, tutto sommato, di origine marxista o almeno genericamente socialista.

L'opera più aspra di questo periodo è forse *Cyankali* (1930) di Han Tintner, che svolge una violenta polemica contro la società che, impedendo il controllo delle nascite, favorisce di fatto l'aborto, ed è responsabile della morte sempre più frequente di donne del popolo, che si sono rivolte allo scopo a insicure faccendiere. Il quadro è fosco, a contrasti netti: Hete, una ragazza che abita in uno squallido quartiere di Berlino Nord, attende un figlio dal fidanzato, un operaio. Questi vorrebbe averlo, ma è in sciopero e le prospettive finanziarie sono assai buie. Così Hete si metterà nelle mani d'una donna compiacente e morrà per l'inesperienza di questa; e il fidanzato, in seguito ai suoi atteggiamenti sindacali di protesta, finirà in prigione. Anche il contesto in cui si svolge la vicenda non è meno segnato dalla disperazione: una madre di famiglia, picchiata dal marito, ad esempio, si getta dalla finestra. Benché sia tratto dal dramma di Friedrich Wolf, poeta e autore teatrale rivoluzionario, il film di Tintner nulla conserva della sua matrice teatrale, se non forse il gusto d'una scenografia visibilmente ricostruita, secondo un voluto effettismo; caratteristica peraltro altrettanto cinematografica che teatrale, mutuata dall'espressionismo, se non altro, e che ritornerà più avanti nei quartieri popolari ricostruiti in studio dei film veristi francesi di un Marcel Carné. Lo stile di Tintner vuol essere obbiettivo, documentario, e il regista non teme di ricorrere, in apertura, a cifre e notizie da cine-attualità: il film come esemplificazione di una situazione reale e come illustrazione di una tesi sociale. Anche la recitazione è asciutta, senza cercare particolari intonazioni o sottolineature. I vecchi temi del naturalismo ottocentesco sono ripresi e ripuliti di ogni sentimentalismo, di ogni retorica anche sociale, in una nudità scabra, di chi vuol impedirsi, narrando, anche la pietà. Si avverte, nella maniera registica di Tintner, l'eco della « Neue Sachlichkeit », uno sforzo costante di non uscire dalla adesione più semplice alla realtà obbiettiva. Pure, ha ragione Francesco Savio di ravvisarvi anche una non spenta eco espressionistica. « Quando all'inizio dell'ultimo rullo, nel punto più atroce del film, esplode

— malandrina e strafottente, disperatamente ironica — la canzone della ragazza che chiede l'elemosina, sulla cui voce s'innesta l'urlo belluino della protagonista, ridotta in fin di vita ... nessuno ... tarderà ad evocare gli effetti, figurativi e scenici, di un Kokoschka » (16). Tanto più notevole questa pagina visivo-sonora in quanto il film, realizzato agli albori del parlato, è solo in parte dotato di colonna sonora.

Se Tintner rimarrà il regista di un solo film — la sua opera prima —, ché poi si spegnerà nell'anonimo e continuerà con maggiori risultati la sua attività artistica nel teatro, una figura che è degna di rivalutazione, perché i suoi film non sono da ascrivere solo alla scuola e all'impegno civile del tempo, è Piel o Phil Jutzi, una personalità autentica. Non so quanto rimanga in *The Shadow of the Mine di Unser Tägliches Brot* (1928), di cui costituisce l'edizione abbreviata (978 metri) per il mercato inglese. Si tratta tuttavia di un montaggio operato dallo stesso autore, conservando il ritmo generale e l'equilibrio delle parti della pellicola originale, oggi introvabile. Il mondo dell'industria è colto da un'angolazione nuova, quella d'un figlio di contadini che lascia i campi per farsi operaio e si incontra, in una cittadina mineraria della Slesia, con la disoccupazione e la fame, ma anche con mali morali come l'ipocrisia e la calunnia. Il rapporto fra persona singola e dimensione industriale della nuova civiltà è quindi illuminato in modo più complesso del solito, unendo alla denuncia d'un disagio sociale l'analisi d'una serie di componenti umane e individuali. Il giovane è ospite dalla vedova d'un minatore, e subito la maldicenza egoistica della figlia del padron di casa li accusa d'una relazione. Ma l'ex contadino non avrà tempo di adattarsi all'ambiente, o di rinunciarvi per tornare alla agricoltura: prendendo, non richiestovi se non dalla propria solidarietà umana, le parti d'un poveraccio che supplica il padron di casa di concedergli una dilazione nel pagamento dell'affitto, il giovane è sbattuto giù dalle scale e ucciso. Opera rapida, commossa, partecipe, intessuta di acuta nostalgia per un mondo sano e onesto fondato sul lavoro, questa di Jutzi rivela già una mano assai personale, nell'impiego giustificato e accorto di attori non professionisti, nell'indugiare della macchina da presa sui particolari e sui volti, e nelle scelte di montaggio, sempre coerenti. Alla durezza di Tintner

(16) FRANCESCO SAVIO (F.S.): *Cinema di Weimar - Il film di denuncia* in *Catalogo* ecc., cit.

si avvicina invece il seguente *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929). Se lo spunto, congeniale all'afflato solidaristico da socialista sentimentale di Jutzi, viene ancora dai racconti di Heinrich Zille, da quel mondo di diseredati che questi (morto in quell'anno) aveva definito « der fünfte Staadt », « il quinto Stato », la rielaborazione di esso è opera del collettivo di cineasti di sinistra « Prometheus » e la sceneggiatura è di Jan Fechte e Willy Döll, gli stessi collaboratori di Tintner. Va poi posto in primo piano, fra gli influssi determinanti, quello di Käte Kollwitz, che ne cura la supervisione con Hans Baluschek. La struttura del film risente fortemente della poetica espressionista: dialettica di contrasti, mosaico corale anziché una preminente storia individuale (il quartiere di Berlino Nord nella sua totalità, che fa da premessa e condiziona la figura di Mamma Krause), scansione della storia in « quadri » potentemente espressivi che colgono i personaggi in tappe successive della loro tragedia, fino alla conclusione inevitabile, la morte (il suicidio di Mamma Krause, che si toglie la vita col gas). La sequenza d'apertura, per esempio, è tutta giocata su rapide e incisive contrapposizioni: accattoni e bambini laceri, da un lato, e subito dopo i bei palazzi eleganti del centro; una serie di derelitti d'ogni genere — malati, invalidi, vecchi miserabili — e subito per terra un foglio di giornale su cui spicca la scritta « la bellezza è fortuna ». I personaggi possono invece essere quelli della narrativa naturalista: la vecchia madre che faticosamente e con gran penuria di mezzi manda avanti la casa; la figlia, Erna, bellina, fidanzata ad un bravo giovane, un operaio, ma che l'ambiente e la povertà spingeranno fatalmente a concedersi al primo venuto; il figlio, Paul, debole e bevitore, che finirà in prigione per furto; un'inquilino, un protettore, con la sua donna « di vita ». La geometria dei casi è impeccabile studiata in una progressione fatalistica verso il suicidio inteso nel modo più negativo, forse la testimonianza più disperata di quest'epoca di tenebre civili: esso non è momento di debolezza o di viltà o di eccitazione, ma calmo, meditato atto « liberatorio » compiuto dalla vecchia Krause come unico modo di rifiutare la vita e di andare « verso la felicità ». Non è una scelta solo per sé, vecchia donna sconfitta dall'esistenza; ella infatti si porta nella morte anche l'incosciente figlioletta della prostituta sua inquilina, « perché tanto non v'è altra soluzione ». Ora, è difficile stabilire a posteriori quanto nell'esito finale dell'opera sia del regista, e quanto degli sceneggiatori. Ma *Mutter Krausens Fahrt ins Glück,* integrato col precedente *Unser tägliches Brot* e col se-

guente *Berlin-Alexanderplatz,* svela un unico motivo ispiratore: la assunzione della morte come meta e il nessun senso assegnato alla vita. Tale visione pessimistica, senza luce alcuna, sembra contrastare colla posizione rivoluzionaria del collettivo « Prometheus » ed essere personale di Jutzi. Nessun senso assegnato alla vita non vuol dire però cinica indifferenza alla vita e perciò apatica accettazione della morte. Al contrario: in Jutzi è lancinante, addirittura, l'attaccamento alla vita, intesa come semplice sano mondo di affetti familiari e ambientali, e dolorosissima la constatazione che, secondo l'autore, essa non ha, dopo tutto, alcun significato se non di stento e miseria insopportabili; ed ecco infatti il solo squarcio di fiducia e di serenità nella sequenza della manifestazione sindacale, dove gli operai si battono virilmente per un domani più giusto. Per Jutzi non è quella, forse la soluzione, e nel film il « peso » della sequenza è riassorbito da quello, definitivo, del suicidio di Mamma Krause, tant'è che si ritenne in sede di montaggio di aggiungere un « flash-back » conclusivo che rievocasse la dimostrazione operaia, per fornire una sorta di tenue « happy end ». Il mondo di Zille riprende vita nelle immagini di Jutzi, elevato da bozzetto a tragedia. Insieme, il regista, probabilmente al di là delle indicazioni di sceneggiatura, riscalda di tangibile umana pietà la sua materia, togliendole il tono implacabile da « teatro epico » di tipo brechtiano che avrebbe potuto assumere. Si vedano, in proposito, le due sequenze centrali, quella del matrimonio della prostituta col suo protettore, dove ognuno cerca di mascherare la sordidezza della situazione e la donna, già madre, si illude d'una per lei impossibile domestica felicità (e ricordiamo com'è bene « in parte ». Vera Sacharowa nei panni di questa prostituta non più giovanissima, tenacemente attaccata alla vita malgrado ogni delusione); quella infine del suicidio di Mamma Krause, preparato con dolce tenerezza, dando l'addio alle cose di tutta una vita e mettendo in libertà il canarino in gabbia, ché esso almeno possa vivere.

Berlin-Alexanderplatz (1931) completa la trilogia della miseria del dopoguerra firmata da Jutzi; in seguito egli dirigerà cose assai meno importanti e terminerà la carriera, prima di morire, retrocedendo ad operatore, il mestiere degli inizi. Il film è tratto dal romanzo di Alfred Döblin uscito un paio d'anni prima (1929). Siamo ormai a capofitto nel vortice della tragedia, e la Repubblica di Weimar è praticamente morta. Ciò spiega come dalla disperazione pessimistica dei film precedenti, si passi qui ad una vigorosa affermazione

di fiducia, pur senza nulla celare della condizione drammatica del tempo. È tempo in cui l'uomo, malgrado tutto, deve opporre se stesso, con tutta la propria ricchezza di talenti personali, al marasma che sale. Non siamo di fronte ad un tentativo oratorio di film a tesi, preconcettamente esaltatore dell'« eroe positivo » di modello sovietico; pur se Döblin, poi convertitosi al cattolicesimo, era allora permeato di quel che potremmo definire un « umanesimo marxista ». L'importanza del romanzo nella narrativa tedesca del primo dopoguerra è di aver allacciato quest'ultima al filone ancora controcorrente del « flusso della coscienza » di stampo joyciano. Liberandosi da certa sua inclinazione alla « tesi a tutto tondo », all'oratoria appunto, Döblin si immedesima nel suo protagonista, Biberkopf, un uomo grande e grosso, semplice e istintivo, che, uscito di prigione, non riesce a reinserirsi nella società e si rassegna a riprendere la vita di ladro d'un tempo; ma quando tutto sembra crollargli addosso — perde un braccio in un attentato compiuto dai suoi stessi complici e la sua donna viene violentata e uccisa — allora trova in sé la forza di reagire, denuncia gli assassini e con un braccio di meno ma con infinita serenità e fiducia riprende da zero a lavorare onestamente. È un caso individuale, e tuttavia facilmente diviene un apologo, un invito al coraggio indomito e a cavare da se stessi tutte le latenti energie possibili per trionfare e vincere. Biberkopf non abita nel vuoto, né la sua storia è genericamente collocata; sin dal titolo, *Berlin-Alexanderplatz,* è stabilito uno stretto vincolo fra personaggio e città, e quartiere. Il « flusso della coscienza », che si traduce in divagazioni analogiche e registrazioni di cose viste e sentite, sembra spezzare e sviare dal retto sentiero ed è invece il mezzo stilistico reputato necessario perché, tramite la prima persona di Biberkopf, viva l'intera coralità di Alexanderplatz. Alla vecchia tendenza moralistica, Döblin oppone qui il filtro d'un certo « lievito ironico, estrinsecazione improvvisa dell'anima ebraica dello scrittore », mentre la fusione, realizzata con la tecnica narrativa indicata, fra personaggio e cose tutte dell'universo che lo circonda, consente di giungere ad un « panteismo lirico » (17). Era certo difficile portare sullo schermo un romanzo di tal fatta, anche se lo stesso Döblin collaborava alla sceneggiatura. Jutzi, salvandosi dal pericolo di ridurre il romanzo al puro sunto dei fatti, ha operato una sintesi fra la sua connaturata partecipazione umana, solidale, alle cose e al mondo degli « esclusi »,

(17) ROCCA, cit.

e lo stile letterario di Döblin, cavandone un equivalente cinematografico attraverso un montaggio visivo-sonoro di grande espressività, che tende a costituire un ritmo della città all'unisono col ritmo personale del protagonista. Senza cadere nel formalismo, ma conseguendo uno stile, egli ottiene una pagina cinematografica ricca e tumultuosa, ruotante attorno alla estroversa vitalità d'un grande interprete drammatico come Heinrich George, integrato da pronte e sicure immagini documentarie della Berlino popolare degli anni '30.

Al culto dell'« eroe positivo » è ispirato anche *Kuhle Wampe* (1932), diretto dal bulgaro Slatan Dudow, l'unico film tedesco del tempo di chiara impostazione comunista. Dudow aveva collaborato con Brecht alla prima sceneggiatura di *Die Dreigroschenoper* di Pabst, poi accantonata dalla casa produttrice; nel '55 dirigerà un film sulla lotta dei comunisti tedeschi contro il nazismo, *Starker als die Nacht*. Ostacolato in tutti i modi nella sua circolazione, *Kuhle Wampe* fu naturalmente vietato appena Hitler salì al potere. Le ambizioni del film sono interessanti, rispetto agli altri esaminati sin qui. Si cerca di uscire dal rimasticamento naturalista corretto con soluzioni espressioniste — qual erano più o meno tutti i film di denuncia citati — per elaborare una forma nuova, che tenga conto sia delle esperienze del teatro brechtiano sia dei modelli di certo cinema sovietico. Bertolt Brecht scrive con Ernst Ottwalt una sceneggiatura strutturata come uno dei suoi copioni teatrali: è divisa in tre parti, ciascuna con un titolo (« Un disoccupato di meno », « La più bella vita per una persona giovane », « Tanti auguri »), e l'azione è integrata e puntualizzata da canzoni (« Das Fruehjahr », « Sportlied », « Solidaritaetslied ») musicate da Hanns Eisler. Il tono è drammatico con frequenti aperture ironico-satiriche e si distende ottimisticamente quando esalta le forze giovanili sportive, una tradizione della sinistra germanica. Nelle sequenze iniziali Dudow è abbastanza felice, nel descrivere la tendopoli dove abitano miseramente molti lavoratori e disoccupati, alla periferia della città, ma via via che il film procede le intenzioni di partenza si vanificano in un'opera scolastica, rigidamente derivata da uno schema. Paolo Gobetti ha accuratamente analizzato i difetti basilari della sceneggiatura brechtiana, che sviluppa il tema didascalico della « vitalità sportiva dei giovani operai riuniti in organizzazioni di sinistra e quindi animati da una coscienza politica ». Ma, osserva Gobetti, « nella Germania di allora non bastava contrapporre un attivismo fatalmente fine a se stesso come quello sportivo alla sfiducia e alla rassegnazione dei disoccu-

pati e dei socialdemocratici: era necessario rendersi conto che ci voleva una risposta sociale e politica ben precisa: ci voleva una risposta rivoluzionaria. Altrimenti l'attivismo sportivo e politico del nazismo rischiava di essere assai più coerente e per ciò stesso assai più seducente ... Lo scenario di Brecht e il film di Dudow sono entrambi una tragica testimonianza dell'incapacità del movimento comunista tedesco di quel periodo a proporre una qualsiasi prospettiva vitale » (18). In più, Dudow appare molto al di sotto delle invenzioni di Brecht, e d'altra parte ad un uomo come Brecht non particolarmente addentro al linguaggio cinematografico abbisognava un regista dalla personalità creativa, che questo linguaggio sapesse usare con libertà.

Sul piano deciso della satira si moveva intanto (1931) Richard Oswald con *Der Hauptmann von Köpenick* (Il capitano di Köpenick), adattamento della nota commedia di Carl Zuckmayer firmato dallo stesso autore. Si tratta della storia reale d'un brav'uomo uscito di prigione (dove era stato per un piccolo fallo) che non può reinserirsi nella società e ruba una divisa, spacciandosi per capitano; essa è proposta in piena presidenza del generale Hindeburg. Ci voleva del coraggio, anche se il fatto era vero e si riferiva al passato imperiale. Max Adalbert sa infondere un'umorismo appena accennato al personaggio del finto capitano, senza spingerlo nella facile direzione della macchietta. Oswald non è regista da impennate, e l'operina si svolge con garbo, sul filo di un moderato sorriso e d'una sentita amarezza. Dalla clamorosa denuncia di *Cyankali* alle sommesse strizzate d'occhio del film di Oswald è passato solo un anno. Ma già la Germania si prepara a quando nemmeno strizzare l'occhio sarà più sicuro, e i registi che contano sceglieranno l'esilio o il silenzio. Con il filone del cinema di denuncia, parallelo al quale si svolge quello pacifista di un Pabst, che involgerebbe un altro discorso, si chiude in Germania la storia del cinema. Sotto il nazismo si scoprirà il colore, dopo il conflitto il grande schermo, ma le novità tecniche non riusciranno a rinsanguare una cinematografia provvisoriamente esaurita, che né echeggia oggi la propria cultura né tantomeno vi si

(18) Paolo Gobetti: *Kuhle Wampe* ne « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », Torino, anno V°, n. 2, aprile 1963, numero dedicato a « Brecht e il cinema » e contenente anche i dialoghi di *Kuhle Wampe* e le parole delle canzoni.

inserisce, integrandola; l'una e l'altra cosa, invece, fece meritoriamente, pur fra insufficienze ed errori, durante la tormentata Repubblica di Weimar, preludio della tragedia (19).

I film della retrospettiva tedesca di Weimar

a) *Nascita di Lubitsch*

1919 **DIE AUSTERNPRINZESSIN (La principessa delle ostriche)** — **r.** : Ernst Lubitsch - **s.** e **sc.** : Hans Kräly e Ernst Lubitsch - **f.** : Theodor Sparkuhl - **consulenza tecnica** : Erich Waschneck - **scg.** : Kurt Richter - **int.** : Viktor Janson (Mr. Quaker, il « re delle ostriche »), Ossi Oswalda (Ossi, sua figlia), Harry Liedtke (il principe Nucki), Julius Falkenstein (il maggiordomo del principe), Max Kronert (Seligson, dell'agenzia matrimoniale), Curt Bois (il direttore d'orchestra) - **p.** : Union-Film.

DIE PUPPE (La bambola di carne) — **r.** : Ernst Lubitsch - **s.** e **sc.** : Hans Kräly - **f.** : Theodor Sparkuhl - **consulenza tecnica** : Kurt Waschneck - **scg.** : Kurt Richter - **int.** : Max Kronèrt (il Barone di Chanterelle), Hermann Thimig (Lanzelot, suo nipote), Ossi Oswalda (la figlia di Hilarius), Viktor Janson (Hilarius, il fabbricante di bambole), Marga Köhler (sua moglie), Gerhard Ritterband (l'apprendista), Jakob Tiedtke (il Priore), Josephine Dora (la nutrice di Lanzelot) - **p.** : PAGU (m. 1202). (Secondo **Carlos Fernandez Cuenca** : *El cine aleman*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961, i dati subirebbero queste varianti : **s.** : A. E. Willner - **sc.** : Hans Kräly e Ernst Lubitsch - **p.** : Union-UFA).

1920 **SUMURUN** — **r.** : Ernst Lubitsch - **s.** : dalla pantomima di Friedrich Freksa e Victor Holländer - **sc.** : Hans Kräly - **f.** : Theodor Sparkuhl e Erich Waschneck - **scg.** : Kurt Richter e Ernö Metzner - **c.** : Ali Hubert - **int.** : Ernst Lubitsch (Abdullah), Pola Negri (la danzatrice), Paul Wegener (il Sultano di Bag-

(19) La mostra retrospettiva ordinata da F. Savio che ha dato origine a queste note ospitava anche opere interessanti ma fuori dal nostro tema e perciò necessariamente tralasciate in questo studio. È il caso delle prime commedie di Lubitsch, prefigurazione del « Lubitsch Touch » americano già avvertibile specie nel delizioso mondo operettistico di *Die Austernprinzessin* (1919), che offre numerose sequenze di piena felicità inventiva e di genuino umorismo. (Curioso quanto piatto, invece, *Sumurun* (1920), in cui Lubitsch, anche protagonista, segue pedissequamente una nota pantomima teatrale d'ambiente arabo che già era stata portata sullo schermo nel 1903 da Max Reinhardt, riproducendo il proprio spettacolo). Altra pellicola « a sè » l'opera prima di Pabst, *Der Schatz* (1923), desunta da un racconto dell'eclettico austriaco Rudolf Hans Bartsch (l'autore, per intenderci, del romanzo su Schubert « Schwammerl » da cui fu tratta la fin troppo nota operetta « La casa delle tre ragazze »): una storia di cupidigia ambientata in una famiglia di fonditori di campane, realizzata senza molta partecipazione e che interessa più che altro per certa atmosfera scenografica e fotografica, in cui è dato ravvisare i primi indizi della futura personalità registica di Pabst.

dad), Jenny Hasselquist (Suleika detta Sumurun, la favorita del Sultano), Aud Egede Nissen (la seconda favorita), Harry Liedtke (Nur-al-Din), Paul Biensfeld (Achmed, mercante di schiavi), Margarete Kupfer (la vecchia Baba), Jakob Tiedtke (il primo eunuco) - **p.:** Decla-Bioskop (m. 1376). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero le seguenti aggiunte e varianti: **altri int.:** Carl Cleving, Paul Graetz - **p.:** Union-UFA).

KOHLHIESELS TOCHTER (Due sorelle) — **r.:** Ernst Lubitsch - **s.** e **sc.:** Hans Kräly e Ernst Lubitsch - **f.:** Theodor Sparkuhl - **int.:** Henny Porten (Lise e Grete), Jakob Tiedtke (Mathias Kohlhiesel, loro padre), Emil Jannings (Peer), Gustav von Wangenheim (Paul) - **p.:** Messter-Film (m. 1197).

DIE BERGKATZE (Lo scoiattolo) — **r.:** Ernst Lubitsch - **s.** e **sc.:** Hans Kräly e Ernst Lubitsch - **f.:** Theodor Sparkuhl - **scg.** e **c.:** Ernst Stern e Emil Hasler - **int.:** Viktor Janson (il Comandante del Forte), Marga Köhler (sua moglie), Edith Meller (Lilli, loro figlia), Paul Heidemann (ten. Alexis), Wilhelm Diegelmann (Claudine, caprobrigante), Pola Negri (Rischka, sua figlia), Hermann Thimig (Pepo, il brigante timido), Paul Biensfeld (Dafko), Paul Graetz (Zorfano), Max Kronert (Masilio), Erwin Kopp (Tripo) - **p.:** UFA (m. 1877).

b) *I film del mondo borghese*

1923 **DER SCHATZ (Il tesoro)** — **r.:** Georg Wilhelm Pabst - **s.:** da un racconto di Rudolf Hans Bartsch - **sc.:** Georg Wilhelm Pabst e Willy Hennings - **f.:** Otto Tober - **scg.:** Robert Herlth e Walter Röhring - **int.:** Albert Steinrück (Balthasar, il fonditore di campane), Ilka Grüning (Anna, sua moglie), Lucie Mannheim (Beatrice, loro figlia), Werner Krauss (Hans, aiutante e socio di Balthasar), Hans Brausewetter (Arno, l'apprendista orafo) - **p.:** Froelich-Film (n. 1453).

1954 **NJU (Njù)** — **r.:** Paul Czinner - **s.:** dal dramma di Osyp I. Dymov - **sc.:** Carl Mayer - **f.:** Alex Graatkjaer e Reimar Kuntze - **scg.:** G. Hesch - **int.:** Elisabeth Bergner (Nju), Emil Jannings (il marito), Conrad Veidt (l'amante), Mijo Bond (la figlia) - **p.:** Rimax-Film. (m. 1615). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero le seguenti varianti: **altro int.:** il bambino Nils Edwall - **p.:** Union-UFA).

MICHAEL — **r.:** Carl Theodor Dreyer - **s.:** dal romanzo « Mikael » di Herman Bang - **sc.:** Thea von Harbou e Carl Theodor Dreyer - **f.:** Karl Freund e Rudolf Mate - **scg.:** Hugo Häring - **c.:** Anna Kettelhut-Willkomm - **m.:** H. J. Vieth - **int.:** Benjamin Christensen (il pittore Claude Zoret), Walter Slezak (Michael, suo figlio adottivo), Robert Garrison (il giornalista Charles Switt), Alexander Murski (il signor Adelsskjöld), Grete Mosheim (Alice Adelsskjöld), Nora Gregor (la principessa Lucie Zamikova), Max Auxinger (il maggiordomo), Didier Aslan (il duca di Monthieu), Wilhelmine Sandrock (la duchessa di Monthieu), Karl Freund (Leblanc, il mercante d'arte) - **p.:** Erich Pommer per l'UFA (m. 2049).

1927 **ALRAUNE (La Mandragora)** — **r.:** Henrik Galeen - **s.:** dal racconto di Hanns Heinz Ewers - **sc.:** Henrik Galeen - **f.:** Franz Planer - **scg.:** Walter Reimann e Max Heilbronner - **int.:** Brigitte Helm (Alraune), Paul Wegener (il prof. Jakob Brinken), Ivan Petrovich (Frank Braun, suo nipote), Käthe Haack, Valeska Gert - **p.:** Ama-Film (m. 2708). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero l'integrazione: **altro int.:** Wolfgang Zilzer).

c) *I film di denuncia*

1925 **TARTUFF (Tartufo)** — **r.:** Friedrich Wilhelm Murnau - **s.:** dalla commedia « Tartuffe » di Molière - **sc.:** Carl Mayer - **f.:** Karl Freund - **scg.:** Robert Herlth e Walter Röhrig - **int.:** Emil Jannings (Tartufo), Werner Krauss (Orgon), Lil Dagover (Elmire), Lucie Höflich (Dorine), Rosa Valetti (la governante), Hermann Picha (il nonno), André Mattoni (il nipote) - **p.:** Erich Pommer per l'UFA (m. 1500).

DIE VERRUFENEN (Gli esclusi) — **r.:** Gerhard Lamprecht - **s.:** da temi di Heinrich Zille - **sc.:** Luise Heilborn-Körbitz - **f.:** Karl Hasselmann - **scg.:** Otto Moldenhauer - **m.:** Giuseppe Becce - **int.:** Bernhard Goetzke (Robert Kramer), Aud Egede Nissen (Emma), Arthur Bergen (Gustav), Eduard Rothauser (Rottmann), Mady Christians (Regina), Hildegard Imhof (Gerda), Aribert Wäscher (Klatte), Paul Bildt (il padre di Robert), Frieda Richard, Margarete Kupfer - **p.:** Gerhard Lamprecht (otto rulli). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero le integrazioni: **altro int.:** Georg John - **p.:** per l'UFA).

1927 **DIRNENTRAGÖDIE** — **r., s.** e **sc.:** Bruno Rahn - **f.:** Guido Seeber - **scg.:** C. L. Kirmse - **m.:** F. Batsch - **int.:** Asta Nielsen (Augusta), Werner Pittschau (Felix, lo studente), Hilde Jennings (Clarissa), Oscar Homolka (Anton, il prosseneta), Hedwig Pauly-Winterstein (la madre dello studente), Otto Kronburger (il padre), Hermann Picha (Kauzlee, il pianista), Eva Speyer (una prostituta) - **p.:** Pantomim-Film (m. 2160). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero le varianti: **s.:** dal dramma di Wilhelm Braun - **sc.:** Leo Hàller e Ruth Goetz).

1928 **HEIMKEHR (Il canto del prigioniero)** — **r.:** Joe May - **s.:** dal romanzo « Karl und Anna » (trad. it.: « Carlo e Anna », ed. Sperling e Kupfer) di Leonhard Frank - **sc.:** Fred Majo e Fritz Wendhausen - **f.:** Günther Rittau - **scg.:** Julius von Borsody e A. Schwarz - **int.:** Dita Parlo (Anna), Gustav Fröhlich (Karl), Lars Hanson (Richard), Theodor Loos - **p.:** Erich Pommer per l'UFA (m. 2748).

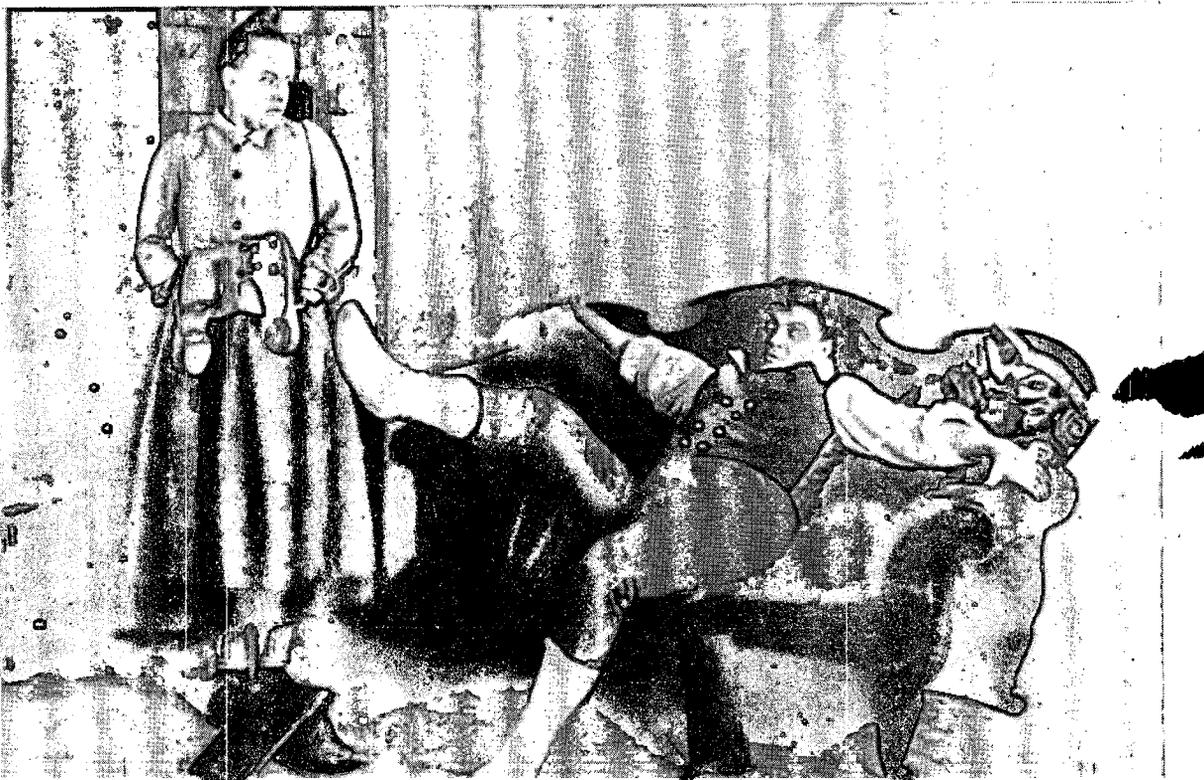
1929 **JENSEITS DER STRASSE** — **r.:** Leo Mittler - **s.** e **sc.:** Willy Döll e Jan Fechte - **f.:** Friedl Behn-Grund - **scg.:** Robert Scharfenberg e Karl Hacker - **int.:** Lissi Arna (la prostituta), Paul Rehkopf (il mendicante), Fritz Genschow (il disoccupato), Siegfried Arno (il prosseneta), Friedrich Gnass (il marinaio), Margarete Kupfer (l'affittacamere) - **p.:** Prometheus-Film (m. 1540).

THE SHADOW OF THE MINE, edizione abbreviata per l'estero di **UNSER TAGLICHES BROT** - **r.** e **f.:** Piel o Phil Jutzi - **int.:** Holmes Zimmermann (il disoccupato) e attori non professionisti - **p.:** Welt-Film (m. 978).

MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLUCK — **r.** e **f.:** Piel o Phil Jutzi - **superv.:** Käthe Kollwitz e Hans Baluschek, con la coll. di Otto Nagel - **s.:** da racconti di Heinrich Zille, raccolti da Otto Nagel e rielaborati dal collettivo « Prometheus » - **sc.:** Jan Fechte e Willy Döll - **scg.:** Robert Scharfenberg e Karl Hacker - **int.:** Alexandre Schmidt (Mamma Krause), Ilse Trautschold (Erna, sua figlia), Holmes Zimmermann (Paul, altro suo figlio), Friedrich Gnass (Nax, l'operaio), Gerhard Bienert (l'inquilino), Vera Sacharowa (la prostituta), Fee Wachsmuth (sua figlia) - **p.:** Prometheus-Film (m. 2719).

FRAULEIN ELSE (La signorina Elsa) — **r.** e **sc.:** Paul Czinner - **s.:** dal racconto di Arthur Schnitzler - **f.:** Karl Freund, Adolf Schlasy, Robert Baberske - **scg.:** Erich Kettelhut - **int.:** Elisabeth Bergner (Else Thalhoff), Albert Bassermann (Alfred Talhoff, suo padre), Albert Steinrück (Dorsday, mercante d'arte) - **p.:** Poetic-Film (m. 1815).

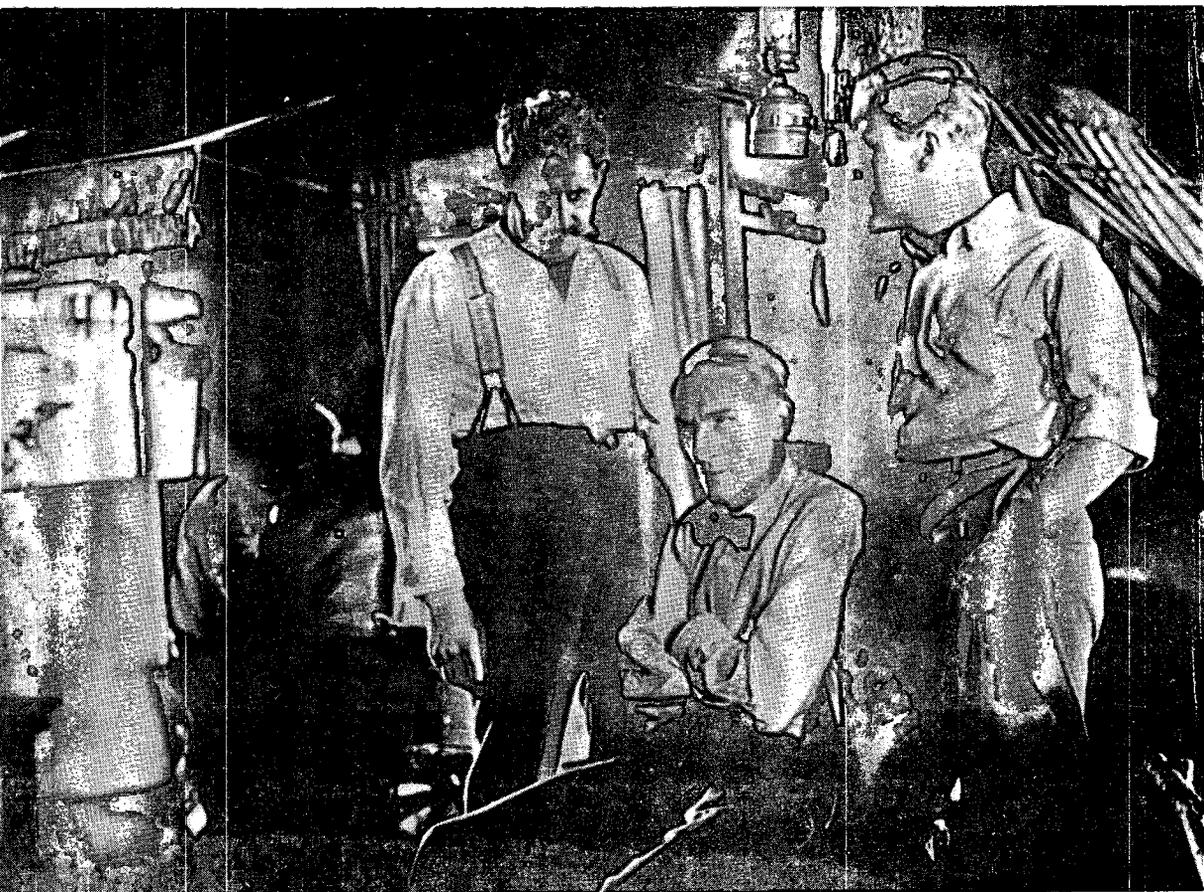
I film della Germania di Weimar

Da *Sumurun* (1920) di Ernst Lubitsch, dalla pantomima di Freksa e Holländer. (*Pola Negri, Ernst Lubitsch*).

(*Nella pagina precedente, in alto*): Da *Die Puppe* (1919) di Ernst Lubitsch. (*Hermann Thimig, Ossi Oswalda*). - (*Nella pagina prec., in basso*): Da *Kohlhiesels Toechter* (1920) di Ernst Lubitsch. (*Henny Porten, Emil Jannings*). - (*Qui sopra*): Manifesto disegnato da Kathe Kollwitz per il film *Mutter Krausens fahrt ins Glück* (1929) di Phil Jutzi.

(*A destra*): Da *Nju* (1924) di Paul Czinner. (*Conrad Veidt, Elisabeth Bergner*). - (*Sotto*): Da *Michael* o *Mikaël* (1924) di Carl Theodor Dreyer. (*Benjamin Christensen*).

Una classica immagine di Asta Nielsen (*Dirnentragödie*).

(*Qui sopra*): Da *Dirnentragödie* o *Tragödie der Strasse* (1927) di Bruno Rahn. (*Asta Nielsen*). - (*In alto a destra*): Da *Fraulein Else* (1929) di Paul Czinner. (*Elisabeth Bergner*). - (*A fianco*): Da *Der Hauptmann von Koepenick* (Il Capitano di Koepenick, 1931) di Richard Oswald. (*Max Adalbert*). - (*Sotto*): Da *Heimkehr* (1928) di Joe May.

(*Sopra*): Da *Alraune* (1927) di Henrik Galeen. - (*A destra*): Fotomontaggio per il lancio di *Cyankali* (1930) di Hans Tintner. (*Grete Mosheim*). - (*Sotto*): Da *Kuhle Wampe* (1932) di Slatan Th. Dudow, su scenario di Brecht.

Un'altra inquadratura di *Kuhle Wampe*.

1930 **CYANKALI** — **r.** e **sc.**: Hans Tintner - **s.**: dal dramma di Friedrich Wolf - **f.**: Günther Krampf - **scg.**: Franz Schrödter - **m.**: Willi Schmidt-Gentner - **int.**: Herma Ford (la signora Fent), Grete Mosheim (Hete, sua figlia).

1931 **BERLIN-ALEXANDERPLATZ** — **r.**: Piel o Phil Jutzi - **s.**: dal romanzo (trad. it. « Berlino-Alexanderplatz », Dall'Oglio ed.) di Alfred Döblin - **sc.**: Alfred Döblin, Hans Wilhelm e Karl-Heinz Martin - **f.**: Nikolaus Farkas e Erich Giese - **m.**: Allan Gray e Artur Guttmann - **int.**: Heinrich George (Franz Biberkopf), Maria Bard (Cilly), Bernhard Minetti (Reinhold), Margarete Schlegel (Mieze), Herhard Bienert (Karl), - **p.**: Allianz-Tonfilm (m. 2182). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero le seguenti integrazioni: **scg.**: Julius von Borsody - **mo.**: Gezà Pollatschik - **altri int.**: Albert Florath, Paul Westermeier, Oskar Hocker, Kathe Haack, Julius Falkenstein, Jakob Tiedtke, Karl Stepanek).

DER HAUPTMANN VON KOEPENICK (Il Capitano di Koepenick) — **r.**: Richard Oswald - **s.**: dalla commedia di Carl Zuckmayer - **sc.**: Carl Zuckmayer e Albrecht Joseph - **f.**: Ewald Caub - **scg.**: Franz Schrödter - **int.**: Max Adalbert (Wilhelm Voigt), Max Gülstorff (il borgomastro), Käthe Haack (la moglie del borgomastro), Fritz Odemar (il cassiere del Municipio), Paul Otto (il Maggiore), Albert Plorath (il secondino), Friedrich Kayssler (Hoprecht) - **p.**: Roto-Film (m. 2572). (Secondo Cuenca, cit., i dati subirebbero le seguenti integrazioni: **altri int.**: Edith Karim, Ilse Fürstenberg, Hermann Vallentin).

1932 **KUHLE WAMPE** — **r.**: Slatan Th. Dudow - **s.** e **sc.**: Bertolt Brecht e Ernst Ottwald - **f.**: Günther Krampf - **scg.**: Robert Scharfenberg e Karl Hacker - **m.**: Hans Eisler (voci per canzoni: Helene Weigel e Ernst Busch) - **int.**: Hertha Thiele (Anni), Martha Wolter (Helha), Ernst Busch (Fritz), Adolf Fischer (Max), Lili Schönborn, Max Sablotzki, Alfred Schäger, Gerhard Bienert - **p.**: Praesens-Film (m. 2098).

N. B. Questa filmografia è basata sui dati pubblicati da Francesco Savio nel volume ciclostilato **Retrospettiva - Cinema di Weimar** (1919-1932), Venezia 1965; detti dati sono stati desunti direttamente dalle copie dei film indicati.

I film

Slalom

R.: Luciano Salce - *s.* e *sc.*: Castellano e Pipolo - *f.* (Techniscope, Technicolor): Alfio Contini - *scg.*: Arrigo Breschi - *m.*: Ennio Morricone - *mo.*: Marcello Malvestiti - *int.*: Vittorio Gassman (Lucio Ridolfi), Adolfo Celi, Loubna D. Aziz, Daniela Bianchi, Isabella Biagini, Corrado Olmi, Nagua Fuard, Rafael Pisareff, Bob Oliver, Piero Vida - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair Film (Roma) / Cocinor (Paris) / Coprofilm (Il Cairo) - *o.*: Italia-Francia-R.A.U., 1965 - *d.*: Cineriz.

Una vergine per il principe

R.: Pasquale Festa Campanile - *s.*: da un carteggio del '500 (ed. Canesi) - *sc.*: Giorgio Prosperi, Stefano Strulli, Ugo Liberatore, Pasquale Festa Campanile - *f.* (Techniscope, Technicolor): Roberto Gerardi - *scg.* e *c.*: Pier Luigi Pizzi - *m.*: Luis Enrique Bakalov - *mo.*: Otello Colangeli - *int.*: Vittorio Gassman (principe don Vincenzo Gonzaga), Virna Lisi (Giulia), Philippe Leroy (Ippolito), Tino Buazzelli (il duca di Mantova), Maria Grazia Buccella (la marchesa di Pepara), Anna Maria Guarnieri (Margherita Farnese), Vittorio Caprioli, Esmeralda Ruspoli, José Luis de Vilallonga - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair Film (Roma) / Orsay Film (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965 - *d.*: Ceiad-Columbia.

La commedia brillante è in questi mesi uno dei prodotti cinematografici di più largo consumo; i produttori si affannano a cercarne e a realizzarne nuove versioni, i distributori e gli esercenti le dànno il posto d'onore nei loro programmi. Alcune sono una diretta derivazione dai racconti a episodi che predominavano la scorsa stagione. Di là infatti derivano i soggetti piccanti, e alcuni di quegli attori, per riprendere situazioni e personaggi di successo.

Slalom di Luciano Salce e *Una vergine per il principe* di Pasquale Festa Campanile sono due esempi del cinema di cui parliamo, ed hanno entrambi, quale protagonista, Vittorio Gassman, affiancato nell'uno da Adolfo Celi, Daniela Bianchi, Beba Loncar, Emma Danieli, nell'altro da Virna Lisi, Tino Buazzelli, Philippe Leroy, Anna Maria Guarnieri, Maria Grazia Buccella, Paola Borboni, Vittorio Caprioli; il primo è scritto e sceneggiato da Castellano e Pipolo, il secondo da Giorgio Prosperi, Stefano Strulli, Ugo Liberatore e dallo stesso Festa Campanile. Entrambi i film vanno avanti a singhiozzo, a sketches, a spunti momentanei, anche quando sembra vogliano rispettare un impianto organicamente narrativo. Ecco dove l'eredità del film a episodi risalta nei risultati peggiori, e dove le abitudini si radicano veramente in cattiva specie. Gli sceneggiatori più consueti del nostro cinema — come, più in generale, della

rivista teatrale e del varietà e della rivista televisiva, e non di rado si tratta delle stesse persone — non si distinguono davvero, in generale, per inventiva fervida e profondità di analisi di costume, per acutezza di spirito e di battute.

Di qui viene anche la differenza sostanziale fra questi nostri film e la « commedia » cinematografica nel senso tradizionale e direi classico del termine sempre in grado, comunque sia, di rappresentare valori di costume e di analisi ambientale sintomatici e validi, nel loro ambito, internazionalmente. Il cinema comico e il cinema brillante italiano hanno invece sempre avuto la poco piacevole prerogativa di riscuotere, all'estero, scarsissima adesione. Le situazioni e le battute italiane non riescono, evidentemente, a essere popolari o a fare presa sulla sensibilità altrui. Accade, molto spesso, che in Italia ci si prende in giro fra italiani, piemontesi contro siciliani, calabresi contro lombardi, gli uni sulle abitudini, le mentalità degli altri; o che si ricorre ai giochi di parole dialettali — il romanesco che ha arbitrariamente invaso i nostri modi di fare spettacolo, le macchiette siciliane o bolognesi —, alle circostanze e ai gesti da interpretare in chiave strettamente provinciale. Sono ben più accessibili, in un certo senso più evoluti, anche se in sostanza limitati a variazioni elementari, i modi della commedia hollywoodiana, del film comico americano. Essi sono sempre stati tali da interessare e da prendere anche pubblici stranieri, perfino in quei casi — come accade per Bob Hope, ad esempio — in cui la comicità è legata ad ingredienti in apparenza intraducibili.

Ora *Slalom* — che non a caso, conoscendo certi precedenti, Salce ha firmato soltanto come regista, e che non appare come un *suo* film — ha tutta la sostanza di uno spettacolo bivalente, di un film che racconti due storie successivamente unite l'una all'altra con assai scarsi rapporti, come se gli sceneggiatori non avessero idea, scritta la prima parte del film, di cosa far succedere nella seconda: e non è da escludere che questa sia davvero l'ipotesi più attendibile. Le avventure del primo tempo sono « all'italiana », perché scarsamente .... internazionalizzabili, secondo quanto si è detto più sopra, legate a motti di spirito, a situazioni coniugali che da noi fanno le spese delle canzoni o delle barzellette (la moglie in montagna, il marito in città, o al mare, o viceversa); successivamente si va sul piano più attuale dello ... spionaggio d'alto bordo, e infine sulla satira degli « 007 ». La qualità del film segue parallelamente l'arco narrativo cui si è accennato: piacevole e disinvolto all'inizio (vividi e scattanti Gassman e Celi), statico e deludente al centro, appena più agile nel finale, anche grazie ad una vera ... agilità fisica del protagonista. Ed è pur vero che tutto questo andarivieni della trama non ha un filo logico conseguenziale, e procede in modo disordinato e superficiale: « (...) gli autori di *Slalom* — ha scritto Filippo Sacchi — sono dei principianti che non hanno l'idea più lontana di come si struttura una *suspense* cinematografica. Essi credono di creare tensione infilando alla rinfusa un seguito inarticolato di casi avventurosi senza alcun aggancio tra loro, per lo più interminabili corse e inseguimenti, e invece non creano che confusione e pasticcio, per cui, quando all'ultimo dovrebbe arrivare l'acme, la spiegazione, la resa dei conti, essa arriva così tarda, forzata, appiccicaticcia che casca nel vuoto ».

È ovvio che la componente sessual-

latina del personaggio del protagonista è sempre in primo piano, così come è al centro di *Una vergine per il principe,* di cui anzi costituisce la essenza. Il bullo romanesco di *Slalom,* sbruffone e pauroso, timoroso e audace, deve assolvere però compiti più grandi di quel che possa sopportare: e il meccanismo non funziona. In *Una vergine per il principe,* malgrado situazioni boccaccesche nel senso più volgare e basso del termine, malgrado un gusto sostanzialmente antifemminista e fondamentalmente amorale, il personaggio è inserito nella trama con maggior senso logico, partecipa più da vicino e con più peculiarità della situazione che gli si muove attorno. Il caso — a quanto si narra realmente accaduto nel 1584 — è quello di Vincenzo Gonzaga, costretto da ragioni di stato e di finanza a sciogliere il proprio matrimonio con Margherita Farnese e, prima di sposare Eleonora de' Medici, obbligato da certe voci a dar prova di essere capace ad adempiere ai propri doveri coniugali, nell'incontro con una giovane popolana (l'incolore Virna Lisi). Gassman impersona con bravura quel Gonzaga — un dongiovanni di lunga attività, per altro preoccupato e offeso dalla diceria e dal doverla smentire di fronte a testimoni quasi oculari — che raggiungerà infine il traguardo fra il giubilo del popolo trepidante.

In totale, Festa Campanile e gli sceneggiatori che hanno collaborato con lui non sono riusciti a giocare sul nucleo centrale del film — la lunga sequenza della « prova », con i vari tentativi, i cortigiani attorno, le varie soluzioni di ricambio, come un continuo susseguirsi di numeri di varietà — in maniera così vivace, fresca e spontanea come sarebbe stato necessario, per mantenere il racconto su una linea di consapevole rigoglio spettacolare: ma hanno consumato quelle che hanno ritenuto le loro girandole del costume e dell'ironia, nella presentazione del personaggio, dell'ambiente, della corte, per riservare poi al vero clou del racconto i giochi più triti e stanchi del luogo comune e non di rado della volgarità inintelligente, come è comprensibile, e vicina ai gusti superficiali del pubblico.

Tutto questo fa sì che sia lecita una domanda, su quanta vera ragione culturale, informativa o anche soltanto curiosistica ci sia nell'aver estratto dagli archivi il caso Gonzaga-de' Medici, come gli autori hanno sbandierato: infatti anche la parte diciamo ambientale — e in sostanza introduttiva, ai fini di ciò che a Festa Campanile interessava maggiormente raccontare — è facile e risaputa, e limitata al bozzetto. E la risposta totale non può che essere negativa, così come è negativa la considerazione sul valore dello studio di costume dell'inizio, e come è evidente che la vera ragione d'essere del film è un gioco di opportunistico sfruttamento che Festa Campanile non ha fatto nulla per sollevare dal più grossolano cattivo gusto.

Una vergine per il principe, in sostanza, chiudendo la spirale, si inserisce nel clima del cinema italiano da non incoraggiare, così come è di *Slalom,* una vera occasione perduta, stando all'inizio, per una non vana commedia di costume, con la firma di un regista quale Luciano Salce che di questa forma di analisi e di satira è non da oggi un vero maestro, anche indipendentemente dalle sue testimonianze televisive, le quali d'altronde hanno divulgato e reso più ampiamente noto il suo nome.

A *Slalom,* tuttavia, rimane una curiosa caratteristica, a chiave, e tuttavia non priva di interesse: il film — ancora in quella sua saporosa ma

troppo breve prima parte — è l'incontro di tre amici di venticinque anni fa, Salce, Gassman e Adolfo Celi, i quali si conobbero all'Accademia di Arte Drammatica negli anni attorno al '40 e immediatamente successivi, e si separarono poco dopo la Liberazione: nel '47-'48 Celi partì per il Sudamerica, per affermarsi, in particolare, nel teatro brasiliano, presso il quale in seguito lavorò anche Salce. Ritornato Celi in Italia due anni or sono, *Slalom* raggruppa i tre, con intesa rapida e goliardica, in un lavoro in comune: vent'anni dopo, e con molte illusioni cadute, ma col desiderio e col gusto di un loro personale divertimento.

GIACOMO GAMBETTI

La ronde

(*Il piacere e l'amore*)

R.: Roger Vadim - *s.*: dalla commedia « Reigen » di Arthur Schnitzler - *sc.*: Jean Anouilh - *f.* (Franscope, Eastmancolor): Henri Decae - *scg.*: François de Lamothe - *c.*: Marc Doelnitz - *m.*: Michel Magne - *mo.*: Victoria Spiri-Mercanton - *int.*: Marie Dubois (la ragazza), Claude Giraud (Georges), Anna Karina (Rose), Jean-Claude Brialy (Alfred), Jane Fonda (Sophie), Valerie Lagrange (l'amica di Rose), Maurice Ronet (Henri), Catherine Spaak (la « midinette »), Bernard Noël (l'autore), Francine Bergé (Jeanne detta Maximilienne de Poussy), Jean Sorel (il giovane ufficiale titolato), Jean Parédès, Cora Vaucaire, Jean Ozanne, Françoise Léger, Dany Jacquet, Max Montavon, Max Elloy, Renée Passeur, Serge Marquand, Denise Benoit, Blédor, Anne-Marie Coffinet - *p.*: Robert e Raymond Hakim per la Paris Francia-Italia, 1964 - *d.*: Cidif (regionale).

Non è facile esprimere un giudizio su *La ronde* di Roger Vadim dimenticando o prescindendo dagli antecedenti; che in questo caso non son tanto le altre opere dell'eclettico e disinvolto regista, ex « enfant gaté » del cinema francese e padre, ripudiato, della « nouvelle vague », ma sono, piuttosto, il precedente letterario e, in molto maggior misura, quello cinematografico, vale a dire « Reigen » di Arthur Schnitzler e il film che quindici anni fa ne traeva Max Ophüls. Non tanto il lavoro di Schnitzler, troppo incomparabili essendo due opere realizzate con diverso strumento tecnico e destinate a sedi diverse; con l'aggiunta che « Reigen », definito dal suo autore « racconti dialogati », non costituiva per lui, come il precedente « Anatol », che un primo, aggirante approccio a quel linguaggio teatrale al quale doveva in seguito affidare opere come « Liebelei » e « Comtesse Mizzi ». Ma il film di Ophüls è là, ancora troppo recente nella memoria e nella generale valutazione, che peraltro si fa idolatria proprio in quella roccaforte della tendenziosità critica che sono i « Cahiers du cinéma », da dove anni or sono, all'esplodere del fenomeno Vadim, si definiva l'oriundo « notre seul cinéaste moderne ».

Non è quindi un caso, verosimilmente, che Vadim si sia rivolto al testo dello scrittore viennese; la cui fortuna fu davvero curiosa se rimase ignorato per alcuni lustri dopo la prima pubblicazione e solo durante la prima guerra mondiale trovò un Max Reinhardt disposto a tentarne la prova scenica; episodio rimasto isolato e senza troppo seguito fino a quest'altro dopoguerra, quando sulla scia del successo conseguito dal film di Ophüls — che con Schnitzler era in antico sodalizio risalente a *Liebelei* (1932) — se ne conobbero un po' dappertutto edizioni sceniche, ed una si ebbe anche da noi, nel '59, che forzava a dismisura in senso naturalistico e smaccatamente libertino gli

acri risentimenti moralistici dell'originale.

In meno di tre lustri, dunque, due distinte versioni filmiche del testo schnitzleriano. C'è di che mettersi in sospetto, davvero, e chiedersene la ragione. Per quel che riguarda Ophüls, non vi sono misteri: la sua scelta apparve coerente e conseguenziale a tutta la sua carriera, da sempre orientata verso l'evocazione elegante e sottilmente nostalgica — fino ad essere in qualche caso struggente — di una epoca e di un ambiente genericamente individuabili nella « belle époque », di cui cantò con varia lira la tenera elegia — *Liebelei* (1932), *Divine* (1935), *La tendre ennemie* (1936), *De Mayerling à Sarajevo* (1940), *Letter from a Unknown Woman* (1948) — fino a farne motivo esclusivo di interesse nell'ultima fase della sua carriera, con gli ultimi quattro film realizzati in Francia: *La ronde* (1950) appunto, *Le plaisir* (1952), *Madame de...* (1953), *Lola Montès* (1955). I rimpianti e le nostalgie di Ophüls, il suo « viennismo » furono di stampo assai diverso da quelli di uno Stroheim (al quale dové pure qualcosa) o di un Forst (di cui viceversa fu creditore): all'epidermico decorativismo di questi, alla crudele « Totentanz » di quegli, Ophüls sostituì una sua malinconica consapevolezza della labilità dei sentimenti, della fuggività del tempo, del perenne inutile affermarsi degli uomini in cerca di una felicità che non può esistere, se è vero che le passiamo accanto e ci sfiora, ma non mostriamo di accorgercene. Non resta, allora, che affidarsi all'effimera sensazione del piacere, una sensazione che il caso pone sempre a portata di mano, che esclude ogni ricerca ed affanno, che surroga con la meccanica sempre rinnovantesi dei gesti amorosi l'irripetibile ma irreperibile slancio dell'amore vero. Il libertinaggio è dunque l'estrema illusione di un'umanità che ha perso la capacità di guardare in se stessa con lo sguardo limpido del sentimento amoroso; ed è al tempo stesso una dolente confessione d'impotenza, il pietoso epicedio di un tempo perduto la cui « recherche » si colora d'irridescenze formali al solo scopo di mascherare la patente inanità dell'impresa.

È probabilmente questo il significato più attuale — confortato dalle illuminazioni che vengono da *Liebelei*, da *Letter from a Unknown Woman*, dal *Plaisir* — di un'opera come *La ronde* di Ophüls, che attraverso il godereccio girotondo sensuale, ironicamente introdotto e commentato dal « meneur de jeu », trasformava la cruda e distaccata osservazione di Schnitzler — autentico etmologo dell'animo umano — in una calda e a tratti appassionata meditazione sui sentimenti dell'uomo o, che è lo stesso, sull'assenza dei sentimenti. Pur restando fedele al suo autore prediletto, il regista ne rovesciava in certo senso la prospettiva: quegli aveva impietosamente osservato che il piacere è tutto e l'amore è nulla, questi ribatteva che l'amore è tutto, nulla il piacere. E se l'umanità vi si abbandona in una sorta di giocondo « cupio dissolvi » è solo per stornare la disperazione di non aver saputo, o potuto, o voluto riconoscere il volto dell'amore, che le camminava umilmente a fianco.

Quale interesse umano, quale concomitanza culturale, quale suggestione sentimentale può ora aver indotto un regista come Vadim ad accostarsi anche lui a quel mondo, a rimettere in movimento la giostra monotona del piacere e dell'amore? A una prima osservazione vien fatto di pensare che l'interesse di Vadim sia stato di natura

critica, o meglio ancora storicistica. Libero da legami sentimentali, spiritualmente alieno dal mondo che imprende a narrare, il regista sembra voler dare, con un preciso inquadramento ambientale, un suo giudizio fortemente intellettualizzato, ancorando più che non fosse nell'originale personaggi e vicenda a una determinata epoca: la « belle époque » nella fase del suo ultimo anelito. Vadim colloca infatti il suo girotondo in un anno chiave, il 1914, postadatandolo di circa vent'anni rispetto all'originale. Il « fin de siècle » schnitzleriano — che Ophüls aveva rispettato con tutte le sue implicazioni di placido e ignaro abbandono a un'esistenza priva di problemi — diventa con lui una vigilia densa di premonizioni e di bagliori corruschi: alla Signora che nel morbido tepore del letto coniugale si abbandona alla stimolante lettura dello stendhaliano « De l'amour » fa riscontro il Marito che scopre sulla « Zeitung » la notizia di un regale assassinio consumato a Sarajevo. Intuizione brillante, che però rimane alquanto fine a se stessa poiché il regista non la seconda con una conseguente impostazione prospettica; tal che prende corpo il sospetto che postdatazione risponda solo a un'esigenza edonistica di inquadramento decorativo. E infatti il film sviluppa fino all'esasperazione un'orgia di liberty, nella scenografia, nei costumi — vistosi ma non sempre eleganti —, nella meticolosa cura dell'arredamento.

Nessuna angolazione storicistica, dunque, ma solo un fantasioso capriccio del gusto. E in effetti tutto il film si rivela via via frutto di una corriva futilità culturale, nonostante il lustro del nome del dialoghista Anouilh, che in verità non innova gran che sulle battute schnitzleriane, limitandosi in genere a spargere un velo di distillato cinismo sul più denso e secco dialogato dell'originale.

Sulla strada della gratuità — poiché con Vadim non è mai questione di adesione sentimentale o di autenticità d'interessi — il film consegue nondimeno il massimo dei risultati: la meccanica degli episodi — eliminato il personaggio del « meneur de jeu », geniale trovata ophülsiana che Vadim non si cura di sostituire altrimenti — seconda puntualmente la meccanica della « ronde » libertina, conseguendo una suasiva efficacia in virtù stessa del suo estenuante riproporsi da episodio a episodio, da alcova a alcova; e se a metà del gioco siamo sazi e infastiditi ciò è nella natura stessa del gioco libertino, fatto per generare stanchezza. Diremo dunque che l'intento non perseguito criticamente dal regista, di render palese la vacuità di un rapporto tra i sessi fondato su basi del tutto inautentiche, sia in parte conseguito a suo dispetto: se l'amore è nulla, il girotondo dell'uomo e della donna gira a vuoto per forza d'inerzia, in un cerchio perfetto d'incomunicabilità. Che lo voglia o no, anche il futile Vadim arriva a esprimere attraverso quest'opera una sua verità esistenziale e a conseguire una riconoscibile moralità.

GUIDO CINCOTTI

Lord Jim

(*Lord Jim*)

R. e *sc.*: Richard Brooks - *s.*: dal romanzo di Joseph Conrad - *f.* (Super Panavision, Technicolor): Frederick A. Young - *scg.*: Goeffrey Drake, Bill Hutchinson, Ernest Archer - *m.*: Bronislau Kaper - *e.s.*: Cliff Richardson e Wally Veevers - *mo.*: Alan Osbiston - *int.*: Peter O'Toole (Lord Jim), Jack Hawkins (Marlow), Daliah Lavi (la ragazza), Eli Wallach (il Generale), Curd Jurgens (Cor-

nelius), James Mason (« Gentleman » Brown), Paul Lukas (Stein), Akim Tamiroff (Schomberg), Ichizo Itami (Waris), Tatsuo Saito (Du-Ramin), Christian Marquand (l'ufficiale francese), Jack MacGowran (Robinson), Walter Gotell (il Capitano del « Patna »), Andrew Keir (Brierly), Eric Young (Malay), Noel Purcell (Capitan Chester), Rafik Anwar (il capo dei musulmani), Marne Maitland (Elder), Newton Blick (il dottore), A.J. Brown (il magistrato) - p.: Columbia British / Keep Films - *o.*: Gran Bretagna, 1964 - *d.*: Ceiad-Columbia.

Bello, alto, biondo, sano; Jim sembra aver ottenuto dalla vita ogni dono; esaltato dalle letture giovanili, s'è votato alla carriera del mare sognando ad occhi aperti avventure ed eroismi. Poi, la prosaica « routine » di ufficiale in seconda gli ha invece mostrato la banalità della giornata del marinaio sulle navi mercantili che, alla fine del secolo, battevano i turbinosi mari dell'Oriente. Un giorno, ecco, improvvisa, l'occasione: imbarcato su una « bagnarola » decrepita, che porta ottocento pellegrini musulmani alla Mecca, povera gente animata solo dalla fede, che ha appena di che pagarsi il lungo viaggio e dorme all'addiaccio sul ponte o nella stiva, si trova in mezzo a un disastro. La nave urta qualche ostacolo con la chiglia e una semplice paratia abbastanza debole impedisce che l'acqua entri subito nello scafo e lo faccia affondare. L'opinione del comandante è che il « fattaccio » non tarderà ad avverarsi. Il « Patna », così si chiama il bastimento, sprofonderà rapidamente negli abissi. Tentar di salvare i passeggeri non è nemmeno pensabile: a bordo ci sono due sole scialuppe; perciò, senza avvertire nessuno, senza neanche tentare di fabbricar qualche zattera od altro rudimentale mezzo di salvataggio, vigliaccamente comandante e ufficiali mettono di nascosto in mare una delle due barche e se la battono. Jim li guarda con disprezzo, ma in un attimo di paura allo stato puro si ritrova con i colleghi. Finirà sotto processo e radiato dalla marina. Joseph Conrad dipinge stupendamente la psicologia romantica di Jim (chiamato « lord », cioè « signore » per la sua attitudine innata al comando, che lo fa spiccare fra tutti), immerso da sognatore in una prospettiva di gloria e poi impreparato quando la vita gli presenta una occasione di scelta e di sacrificio, che giunge brusca, senza quell'alone e quel clima di « straordinario » che egli attendeva; e che perciò egli non sa riconoscere ed afferrare. Ora, Jim è convinto di non essere un vile, e di essere stato coinvolto nel pasticcio del « Patna » per un momento di incoscienza, quando la paura totale obnubilò la sua capacità di discernere e spense la sua forza di volontà. Cerca dalla vita una seconda occasione, e cerca anche di essere capito, valutato meglio di quanto non sia apparso, bollandolo per sempre nell'ambiente marinaro, al processo. « È certo che qualsiasi convinzione guadagna infinitamente non appena vi aderisca un'altra anima ». Questa frase di Novalis Cònrad pone appunto a suggello del romanzo, uscito a puntate su un giornale nel 1899 e raccolto in volume nel 1900. Difatti, Jim ritroverà fiducia quando un vecchio ufficiale, Marlow, gli darà credito e ne ascolterà le giustificazioni. Finirà in uno staterello fuori dal mondo, il Patusan, dove, rischiando la vita eroicamente, libererà gli indigeni da un tiranno (un « raja » nel romanzo, un generale bianco nel film) e vivrà in pace, incontrando anche il sereno amore di una donna. Ma un incidente fornirà, ancora inaspettatamente, una seconda occasione a Jim, ed egli la mancherà per un comprensibile processo psicologico. Un malfattore, ironicamente

chiamato l'« onesto » Brown, giungerà nel Patusan per rubarvi un tesoro, mettendo a repentaglio l'incolumità fisica degli indigeni. Quando Brown viene catturato, essi vorrebbero che Jim, loro capo riconosciuto, lo giustiziasse, ma Jim, assalito eternamente dal ricordo della sua colpa, non si sente tanto « giusto » da poter giudicare e manda libero il gaglioffo, offrendo in olocausto la propria vita se Brown dovesse approfittare della insperata libertà per uccidere qualcuno. Il che puntualmente egli fa, e Jim, sereno, rifiuta di fuggire e si presenta dinnanzi alla morte, accettando di espiare.

Il romanzo di Conrad può esteriormente risentire d'un certo fatalismo slavo che l'autore, cittadino inglese ma nato in Ucraina da patrioti polacchi, aveva certo assimilato in qualche misura. Ma *Lord Jim* non è un romanzo fatalista che in alcuni motivi appunto esterni; esso prospetta come pochi, anzi, la realtà della libertà interiore come fondamento della scelta morale. Jim avrebbe potuto, infatti, sul piano dei fatti, cavarsela tutt'e due le volte abbastanza bene. Al processo avrebbe potuto sottrarsi fuggendo in altra parte dell'immensa Asia, come non a caso fecero i suoi colleghi meno scrupolosi. Gli stessi giudici, anzi, lo avevano incoraggiato sotto banco a farlo, perché un pubblico dibattimento su uno scandalo di quel genere avrebbe gettato un'onta sulla intera marina. E Jim scelse invece di restare per accollarsi senza riserve le sue responsabilità. Così accadde anche in seguito, nel Patusan: avrebbe potuto là fuggire (glie ne era stata offerta l'opportunità). Jim s'è trovato nella vita, dunque, ogni volta di fronte ad un'occasione pratica che gli consentiva, se avesse voluto, di sottrarsi al suo « fato »; egli lo accetta, e nello stesso istante lo rende non più tale, grazie all'intervento di una libera scelta dettatagli da un'inestinta volontà di riscatto. Conrad, che aveva percorso i mari spintovi dagli stessi ideali di Jim, assume un atteggiamento critico nei confronti della mentalità romantica, favorita dalle letture marinaresche in voga nel secolo scorso, mentalità che altera il giusto rapporto con la realtà e, creando il mito dell'eroismo a tutti i costi, finisce poi per disarmare l'animo di fronte alle difficoltà ed ai rischi concreti della esistenza. Il merito di Conrad è quello di far emergere la solitudine come secondo ed indissociabile elemento della tragedia del protagonista. Il suo non è un individuale problema di onore e di rispetto di sé soltanto, ma il desiderio di ristabilire un rapporto con gli altri, con la comunità, spezzato dall'infamia che lo ha segnato giovanissimo. Al confidente capitano Marlow dirà amaramente, a proposito degli indigeni del Patusan che gli vogliono bene: « Non è strano che tutta questa gente che per me si butterebbe nel fuoco, non possa mai far tanto di capire? ». Egli cerca quindi qualcosa di più che la solidarietà sentimentale, affettiva, egli cerca la comprensione ed è ciò che non riesce ad ottenere nemmeno col sacrificio finale.

Conrad non è il solito romanziere d'avventure. In *Lord Jim*, poi, le avventure in fondo sono poche e sempre filtrate dal lato della coscienza. Il romanzo potrebbe meglio definirsi il tentativo di esplorazione di un'anima per, appunto, comprenderla nella sua intima realtà. A ciò lo scrittore perviene indirettamente, attraverso il racconto, a più riprese e non seguente un ordine cronologico, del capitano Marlow e di altri che hanno conosciuto Jim, sicché l'immagine di lui cresce e vien definita a poco a poco, secondo

un procedimento, legato al cosiddetto « flusso della coscienza », che anticipa le caratteristiche anti-naturaliste del romanzo contemporaneo, certi modi di Joyce, tanto per intenderci.

Difficile era trasporre sullo schermo *Lord Jim*, a meno di non estrarne i meri fatti e ridurlo a quel che non è, un romanzo d'avventure. Richard Brooks — regista interessante di molti film d'impegno civile e autore di romanzi, uno dei pochi registi americani che si scrivano da sé la sceneggiatura — ha saputo in parte evitare lo scoglio, ricorrendo alla voce fuori campo di Marlow che riporta alcuni brani del romanzo per integrare l'immagine, ritenuta troppo realistica, con considerazioni di ordine psicologico. L'operazione, come sempre, riesce a mezzo, ché la parola è già sufficiente in sé rispetto all'immagine e con essa crea un'unità solo fittizia. Nella seconda parte, poi, Brooks, dato che il testo glie lo consente, si abbandona maggiormente all'avventura, allargando per esempio le dimensioni della lotta contro il tiranno con alcune sequenze di bella presa spettacolare. Nel complesso, il regista è riuscito nell'intento di realizzare un condensato per immagini del romanzo, serbando lo spirito del testo e creando uno spettacolo di grande decoro formale e di qualche suggestione figurativa. Senza dubbio, esso potrà accostare al capolavoro di Conrad numerosi nuovi lettori, che dal film, come da ogni vera opera divulgativa, potranno trarre una utile chiave di lettura. Ci si muove, in sostanza, sul piano del serio artigianato artistico, e più forse non si poteva fare data l'impossibilità di tradurre un romanzo psicologico e di atmosfera in film senza menomarlo in qualche modo. Fra i numerosi interpreti, tutti di buon nome, domina autorevolmente Peter O'Toole che a Jim conferisce una drammaticità tutta intima, spesso al limite dello spasimo, riscattando la sua recitazione da certi toni nevrotici altrove presenti, a favore d'una meditata penetrazione psicologica del personaggio. Accanto a lui va ricordato James Mason che, trasformato nell'abituale aspetto fisico, tratteggia con ironia l'equivoca figura dell'« onesto » Brown.

ERNESTO G. LAURA

The Greatest Story Ever Told

(*La più grande storia mai raccontata*)

R.: George Stevens - *r. 2ª unità*: Richard Talmadge e William Hale - *s.*: dal libro di Fulton Oursler, dai Vangeli e da antiche leggende cristiane raccolte da Henry Denker - *sc.*: James Lee Barrett e George Stevens - *superv. sc.*: John Dutton - *f.* (Ultrapanavision 70 mm., Technicolor, presentato in Cinerama): William C. Mellor e Loyal C. Mellor - *scg.*: Richard Day, William Creber e David Hall - *c.*: Nino Vittorio Novarese - *e.f.s.*: J. McMillan Johnson, Clarence Slifer, A. Arnold Gillespie, Robert R. Hoag - *m.*: Alfred Newman - *mo.*: Argyle Nelson e Frank O'Neill - *superv. mo.*: Harold F. Kress - *int.*: Max von Sydow (Gesù Cristo), Charlton Heston (Giovanni Battista), Dorothy McGuire (Maria), Robert Loggia (Giuseppe), Donald Pleasence (l'Eremita Nero), Claude Rains (Erode il Grande), José Ferrer (Erode Antipa), Gary Raymond (Pietro), Michael Anderson jr. (Giacomo il minore), Robert Blake (Simone lo Zelota), Burt Brinckerhoff (Andrea), John Considine (Giovanni), Jamie Farr (Giuda Taddeo), David Hedison (Filippo), Peter Mann (Natanaèle), David McCallum (Giuda), Roddy McDowall (Matteo), Tom Reese (Tommaso), David Sheiner (Giacomo il maggiore), Ina Balin (Marta di Betania), Janet Margolin (Maria di Betania), Michael Tolan (Lazzaro), Joanna Dunham (Maria Maddalena), Ed Wynn (il vecchio Aram), Sal Mineo (Uriah), Telly Savalas (Ponzio Pilato), Angela Lansbury (Claudia, sua moglie), Johnny Seven (l'aiutante di Pilato), Paul

Stewart (questore), Harold J. Stone (generale Varo), Martin Landau (Caifa), Nehemiah Persoff (Semia), Joseph Schildkraut (Nicodemo), Victor Buono (Sorak), Robert Busch (emissario), John Crawford (Alessandro), Russell Johnson (lo scriba), John Lupton (il banditore di Caperna), Abraham Sofaer (Giuseppe di Arimatea), Chet Stratton (Teofilo), John Abbott (Aben), Rodolfo Acosta (il capitano degli astati), Michael Ansara (il comandante delle guardie di Erode), Philip Coolidge (Chusa), Dal Jenkins (Filippo), Joe Perry (Archilao), Marian Seldes (Erodiade), Richard Conte (Barabba), Frank De Kova (il flagellatore), Joseph Sirola (Dumah), Cyril Delavanti (Melchiorre), Mark Lenard (Baldassarre), Frank Silvera (Gaspare), Sidney Poitier (Simone di Cirene), Carroll Baker (Veronica), Pat Boone (il giovane presso la tomba), Shelley Winters (donna senza nome), John Wayne (il centurione) ed elementi del corpo di ballo del Teatro di Israele - *p.*: George Stevens e Carl Sandburg (*p.ass.*: George Stevens jr. e Antonio Vellani) per la George Stevens Prod. - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear - United Artists.

In linea con interessi spirituali che già risaltavano in *The Diary of Anne Frank* (Il diario di Anna Frank), Stevens s'è voluto affiancare ai molti registi, da De Mille a Duvivier a Pasolini, che han voluto tentare la difficile impresa di portare sullo schermo il Vangelo. Impresa difficile — e rischiosa — per chi vi si accosti con impegno; ché, in caso diverso, bastano un po' di masse e l'oleografia è fatta. Va detto che il film di Stevens non vuol essere una versione dei quattro Vangeli o di uno di essi bensì, come indica il titolo, il racconto romanzato della vita di Gesù, badando più alla sostanza che alla verità storica dei singoli episodi e personaggi; sicché, quando il regista lo ritiene opportuno per meglio definire una situazione o creare una certa atmosfera drammatica, non esita ad alterare perfino dei fatti storici che dovrebbero essere immodificabili. Facciamo qualche esempio. Giuda non si suicida impiccandosi (Matteo, 27, 5), ma gettandosi in un braciere che arde al centro del Tempio; il ritorno dall'Egitto della Sacra Famiglia non avviene perché un angelo è apparso in sogno a Giuseppe annunciandogli che i persecutori sono morti (Matteo, 2, 18-29) ma perché un ragazzo porta al padre putativo di Gesù una lettera in cui si fornisce la notizia della morte di Erode; la figura di Maria Maddalena è fusa con quella dell'adultera; la figura di Lazzaro è fusa con quella del giovane ricco che non è disposto a rinunciare ai suoi beni per seguire il Maestro; Erode Antipa fa giustiziare Giovanni Battista perché lo odia e non perché ceda alla propria debolezza per la giovane figlia di Erodiade (Marco, 6, 21-25).

Nei titoli di testa si indicano fra le varie fonti a cui sono ricorsi regista e sceneggiatore, oltre all'omonimo libro di Fulton Oursler, quattro « Gospels ». Questa è l'indicazione più interessante e svela quel che era l'intento nuovo di Stevens rispetto ai suoi molti predecessori. Il « gospel », come si sa, è un canto religioso dei negri americani di sapore ingenuo, che ha trovato fertile terreno di sviluppo nelle comunità protestanti dell'Alabama, della Georgia e degli altri Stati del Sud: la vita di Gesù vi è rivissuta con parole e situazioni mutuate dalla contemporanea esperienza di vita della povera gente ed in questo risiede la sua primitiva forza poetica. (Ne abbiamo avuto un esempio in Italia con lo spettacolo teatrale « Black Nativity »). Il tono del « gospel » affiora nei dialoghi, a volte molto semplicisti, e nella impostazione di alcuni personaggi. Era la chiave su cui tentare tutto il film, ma Stevens non ha avuto il coraggio di servirsene fino in fondo, anche se l'intonazione popolare del racconto salva le grandiose risorse

spettacolari dalle volgarità, per esempio, di un De Mille. Si veda la strage degli innocenti, che in altre mani avrebbe dato luogo ad una sequenza dal gran dispiegamento di mezzi e che invece Stevens ha risolto con poche inquadrature secche, incisive, che si concludono su una piazzetta di paese dove giacciono alcuni poveri cadaverini straziati. Semmai, le tentazioni dello spettacolo a tutti i costi sono presenti in certo insistito spaziare sui grandi orizzonti, per mettere bene in luce le possibilità dello schermo gigante del Cinerama: purtroppo, il pubblico è troppo aduso ai film « western » per non accorgersi subito con fastidio che quei meravigliosi panorami che gli vengono sventagliati davanti con compiacenza non appartengono al paesaggio palestinese bensì alle gole e ai monti dell'ovest dei cowboys e degli sceriffi.

Messi così in luce i ferrei limiti in cui si è mosso Stevens, da cui ci saremmo attesi un film assai meno pompieristicamente hollywoodiano, è giusto dar atto al regista anche di alcune intuizioni di qualche finezza. Egli ha avuto l'idea di fare di Satana un vecchio eremita (che l'inglese Donald Pleasence, uno specialista di personaggi subdoli, rende con esemplare ambiguità), incontrato da Gesù nel deserto dopo lungo peregrinare ed al quale il Maestro chiede ospitalità. Satana, dunque, non ha l'aspetto della iconografia tradizionale del Maligno, ma si presenta come un « buon » vecchio che elargisce a Gesù consigli di finta saggezza: non t'affannare, tanto tutto passa, ecc. Più tardi, ritroviamo l'« eremita sinistro » mescolato continuamente all'azione, antagonista di Gesù; è lui, e non la donna di cui parla il Vangelo, a tentare Pietro dopo l'arresto del Messia, come era stato lui a dare il via, in mezzo alla folla inquieta, al « Crucifige ». Il momento più intenso del film è dato dalla resurrezione di Lazzaro, il fratello di Marta e Maria di Betania. Il Vangelo di Giovanni, il solo che ce ne parli, racconta che quando fu mandato a dire a Gesù che Lazzaro era gravemente ammalato, Egli affermò: « Non è malattia da morirne ». In tutto l'episodio è chiaro che Gesù aveva ben definito dentro di sé quel che sarebbe accaduto, e che aveva voluto star lontano al momento del trapasso perché più grande fosse la sua testimonianza a Dio operando la resurrezione quando già, quattro giorni dopo, il cadavere era in decomposizione inoltrata. Pure, di fronte al dolore pieno delle due sorelle, Gesù, riferisce Giovanni, « pianse » (Giovanni, 11, 35). Su questo pianto Stevens, pur tradendo l'esattezza storica, ha creato una delle più belle pagine cristologiche del film, che ci compensa delle cadute e delle banalità di altre parti dell'opera. Gesù, dunque, arriva e, saputo che Lazzaro è morto, afferma di non poter fare nulla, ché l'ora del poveretto era stata ormai fissata dal Signore. Ma le donne piangono, la famiglia intera, che era amica di Gesù (un legame di amicizia umana molto simpatico, mai fatto rilevare dal cinema di ispirazione evangelica), è in lutto. E a poco a poco, in un espressivo primo piano (dove Max von Sydow è eccellente), il volto del Cristo è scosso dalla commozione, finché le lacrime sgorgano copiose. Allora, come per le nozze di Cana (ed è qui che il film si discosta dal testo sacro), Egli decide di supplicare il Signore di operare il non previsto miracolo.

Max von Sydow offre la sua severa figura e la sua maschera scavata ad un Gesù non « duro » come nel film di Pasolini, ma egualmente senza sorriso; il suo atteggiarsi al sorriso, din-

nanzi ai bimbi, è subito intriso di mestizia. Fra gli altri numerosi attori, alcuni dei quali si limitano a brevi apparizioni, può essere segnalato lo Erode il Grande di Claude Rains, roso dal livore e dalla febbre del potere.

ERNESTO G. LAURA

Major Dundee

(*Sierra Charriba*)

R.: Sam Peckinpah - *r. seconda unità*: Cliff Lyons - *s.*: Harry Julian Fink - *sc.*: Harry Julian Fink, Oscar Saul, Sam Peckinpah - *f.*: (Eastmancolor della Pathé stampato in Technicolor, Panavision): Sam Leavitt - *scg.*: Al Ybarra - *e.s.*: August Lohman - *c.*: Tom Dawson - *m.*: Daniele Amfitheatrof (*canzone del titolo*: Daniele Amfitheatrof e Ned Washington, *cantata da* Mitch Miller's Sing Along Gang) - *mo.*: William A. Lyon, Don Starling, Howard Kunin - *int.*: Charlton Heston (magg. Amos Dundee), Richard Harris (cap. Benjamin Tyreen), Jim Hutton (ten. Graham), James Coburn (Samuel Potts), Michael Anderson jr. (Tim Ryan), Senta Berger (Teresa Santiago), Mario Adorf (sergente Gomez), Brock Peters (Aesop), Warren Oates (O.W. Hadley), Ben Johnson (sergente Chillum), R.G. Armstrong (rev. Dahlstrom), L.Q. Jones (Arthur Hadley), Slim Pickens (Wiley), Karl Swenson (cap. Waller), Michael Pate (Sierra Charriba), John Davis Chandler (Jimmy Lee Benteen), Dub Taylor (Priam), Albert Carrier (cap. Jacques Tremaine), José Carlos Ruiz (Riago), Aurora Clavell (Melinche), Begonia Palacios (Linda), Enrique Lucero (dott. Aguilar), Francisco Reyguera (il vecchio Apache) - *p.*: Jerry Bresler - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Ceiad-Columbia.

The Glory Guys

(*Doringo* !)

R.: Arnold Laven - *s.*: dal romanzo « The Dice of Cod » di Hoffman Birney - *sc.*: Sam Peckinpah - *f.* (Eastmancolor stampato in Technicolor, Panavision): James Wong Howe - *scg.*: Edward S. Haworth - *c.*: Frank C. Beetson jr. - *e.s.*: Westheimer Co. - *m.*: Riz Ortolani - *mo.*: Melvin Shapiro e Ernest R. Rolf - *int.*: Tom Tryon (Demas Harrod), Harve Presnell (Sol Rogers), Senta Berger (Lou Woodward), James Caan (Dugan), Andrew Duggan (gen. McCabe), Slim Pickens (Gregory), Peter Breck (Hodges), Michael Anderson jr. (Martin Hale), Jeanne Cooper (signora McCabe), Laurel Goodwin, Adam Williams, Erik Holland, Robert McQueeney, Wayne Rogers - *p.*: Jules Levy, Arthur Gardner, Arnold Laven per la Bristol - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

Del terzo western di Sam Peckinpah (e ultimo, almeno stando alle recenti dichiarazioni del regista) interessa più il « caso » che il risultato artistico. È un grande spettacolo dove c'è di tutto: nordisti contro sudisti, massacri indiani, scontri con i francesi di Massimiliano, amori alla frontiera. Chi apprezza il western all'aria aperta, violento, pieno di grinta, non resta deluso: è un film girato magistralmente, con la semplicità raffinata dei migliori esempi fordiani, nitido e concreto come una serie di dagherrotipi ottocenteschi. Un racconto sugli uomini in armi affrontato con un piglio virile che respinge la presenza della donna: e ne fa le spese la tedeschina Senta Berger, che segna con la sua apparizione la parte più debole del film. Il tema è quello eterno del western, l'amicizia e l'inimicizia fra gli uomini, l'odio e l'amore rappresentati da una coppia di amici-nemici che può ricordare *Vera Cruz* di Aldrich: l'ufficiale nordista, Charlton Heston, e il prigioniero sudista, Richard Harris. Se il primo è abbastanza greve e tagliente, come si conviene al personaggio, l'antagonista poteva essere meno atteggiato: e tuttavia il duetto procede attraverso situazioni convenzionali che a tratti si riscattano per

virtù di stile. Ne emerge un quadro complesso, svariante, dove i fatti parlano più dei personaggi secondo la buona regola del film d'azione.

Per entrare davvero nel Pantheon del western, come pretende il critico de « L'Express », a *Sierra Charriba* manca la folgorante concisione di *Fort Apache* (Il massacro di Fort Apache). Il regista (o chi per lui ha montato il film) ha messo troppa carne al fuoco e non sempre di primissima scelta: sicché il racconto si sfalda a poco a poco, da un primo tempo ammirevolmente compatto scivola in un magma di situazioni indefinite, di notazioni velleitarie. E siamo al « caso » che impedisce la giusta valutazione di una opera realizzata in mezzo a un mare di guai, rifiutata dal suo autore e divenuta materia di un'azione legale contro i produttori. Il piccolo dramma di *Sierra Charriba* si è svolto in due tempi. An un certo punto della lavorazione, quando Peckinpah aveva già sforato dal modesto preventivo, il produttore Jerry Bresler della Columbia si rifiutò di fargli girare le scene del massacro che aprono il film. Il regista, d'accordo con Heston, sosteneva invece la necessità di questa sequenza per dare all'inseguimento degli Apache un accanimento vendicativo. Fu allora che Charlton Heston mise a disposizione il proprio compenso per completare le riprese secondo le necessità artistiche; lo avrà detratto dalle tasse, d'accordo, ma quanti attori sarebbero capaci di un gesto altrettanto responsabile e cavalleresco? I nodi sono tornati al pettine in sede di edizione, i contrasti si sono acuiti. Peckinpah è stato escluso dalla sala di montaggio e ha fatto causa. Non sapremo mai se dobbiamo ai suoi eventuali errori o all'irrigidimento di Bresler, o a tutti e due, il fatto che *Sierra Charriba* è un capolavoro mal riuscito, un buon western dall'andamento sferragliante.

I grandi di una volta (Ford, Wyler, Hawks e tutti gli altri) litigavano a morte con i produttori, ma non cedevano il campo: si presentavano con i loro film coperti di ferite al giudizio del pubblico, buono o cattivo che fosse, pronti a passare al discorso successivo. Si sono salvati sulla quantità, nella prospettiva di una poetica che hanno saputo rendere familiare agli spettatori anche attraverso sopraffazioni e concessioni. Oggi i giovani come Peckinpah si preoccupano soprattutto dell'opinione dei « Cahiers du Cinéma », di che cosa penseranno gli intellettuali europei dei loro film. Forse temono di non mostrare abbastanza carattere se non mantengono il nome immacolato, se non si allineano al comportamento intransigente di Fellini o di Godard. Hanno perso l'umiltà artigianale, non aspirano più a vincere l'Oscar al « box-office »; anzi, non aspirano più neppure all'Oscar. Preferiscono i premietti delle consorterie continentali.

Peckinpah sta diventando il campione degli artisti oppressi dalla produzione. Dopo l'infortunio di *Sierra Charriba* glie n'è capitato un altro con *The Cincinnati Kid* (Cincinnati Kid, 1965): il produttore Martin Ransohoff, che pure dovrebbe essere un tipo abbastanza aperto, l'ha protestato dopo pochi giorni di lavorazione. Adesso nelle interviste di Peckinpah si sente una gran voglia di dire addio al western, a Hollywood e forse anche al cinema americano; auguriamoci che l'irritazione non gli faccia imboccare il malinconico sentiero degli espatriati, così dannoso per tutti i cineasti U.S.A. Nei suoi due primi film, e soprattutto in *Ride the High Country* (Sfida nell'Alta Sierra, 1961) avevamo avvertito un polso sicuro, una freschezza

d'immaginazione e di sentimenti insolita nel western d'oggi. Ci dicono che anche i suoi *Gunsmoke* (Lo sceriffo di Dodge City) televisivi attestavano un piglio anticonformista: per quello che ne abbiamo potuto vedere, ma in filmetti soltanto sceneggiati da lui, si trattava più che altro dello sfruttamento ingegnoso di qualche trovata insolita per il genere.

Anche un film recentemente apparso sui nostri schermi, *The Glory Guys* (Doringo!) di Arnold Laven, è basato su un copione con la firma di Peckinpah. Si tratta di una rifrittura del « last stand » di Custer, dove, cambiati i nomi, gli eventi del Little Big Horn sono rievocati con puntigliosità storica. Ed è una caratteristica di Peckinpah, un uomo della nuova generazione per il quale la Frontiera è oltre che memoria di famiglia (discende da una schiatta di pionieri), terreno di ricognizione sentimentale e scientifica. Quello che manca in *Doringo!* (come, a pensarci bene, anche in *Sierra Charriba*) è un atteggiamento moderno, non romantico o coinvolto, sui problemi delle guerre indiane. L'armata del West è vista in una prospettiva ancora mitica, letteraria, kiplinghiana: e gli accenti crudi disseminati nel corso del film si potrebbero far rientrare in un gusto neodecadente.

Sfida nell'alta Sierra, benché impregnato di crepuscolarismo, risentiva la lezione vitalistica di Hemingway; l'ultimo Peckinpah potrebbe invece apparire compromesso con una visione del mondo più retorica e antiquata, addirittura dannunziana. Diciamo « potrebbe » perché i documenti per giudicare non esistono: *Sierra Charriba* è un film rifiutato, *Doringo!* è girato da altri (la stessa « équipe » dei telefilm *Gunsmoke*). Non resta che aspettare Peckinpah alla prossima tappa. Il giudizio è sospeso.

TULLIO KEZICH

Mary Poppins

(*Mary Poppins*)

R.: Robert Stevenson - *s.*: dal romanzo di Pamela L. Travers - *sc.*: Bill Walsh e Don Dagradi - *f.* (Technicolor): Edward Colman - *scg.*: Carrol Clark e William H. Tunkte (*scg. camera dei bambini*: Billi Justice e Xavier Atencio - *scg. disegni anim.*: McLaren Stewart e Hamilton S. Luske) - *e.s.*: Peter Ellenshaw, Eustace Lycett, Robert A. Mattey - *m. e canzoni*: Richard M. Sherman e Robert B. Sherman - *r. animazione*: Hamilton S. Luske - *cor.*: Marc Breaux e De-Dee Wood - *mo.*: Cotton Warburton - *int.*: Julie Andrews (Mary Poppins), Dick Van Dyke (Bert), David Tomlinson (Mister Banks), Glynis Johns (signora Banks), Karen Dotrice (Jane Banks, la bambina), Matthew Garber (Michael Banks, il bambino), Hermione Baddeley (Ellen, la cameriera), Elsa Lanchester (Katie Nana, la prima governante), Reginald Owen (l'ammiraglio Boom), Ed Wynn (lo zio Albert), Jane Darwell (la donna dei colombi), Arthur Treacher (poliziotto), Reta Shaw (signorina Brill), Arthtur Malet (Dawes), James Logan, Don Barclay, Alma Lawton, Marjorie Eaton, Marjorie Bennet - *p.*: Walt Disney e Billy Walsh per la Walt Disney Production - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Rank.

Walt Disney è sempre quell'abile uomo di spettacolo che sappiamo. Sappiamo anche che è un abilissimo uomo d'affari. Sfornando *Mary Poppins* (di cui con la sua organizzazione è il vero autore), Disney ha voluto in certo senso sublimare la via che già da tempo percorre: produrre dei film spettacolari rivolti precipuamente ai piccoli, ma con elementi tali da attirare anche i grandi, non soltanto in veste di accompagnatori dei figli ma proprio in funzione di spettatori diretti. Dopo gli « westerns », i film di animali ed i film avventurosi, con *Mary Poppins*

Disney fabbrica il film-colosso e l'ultimo « affare » di sicura redditività: durata eccezionale, lancio di attori che subito diventano divi, innesto nella fiaba che fa da fondo di parti a disegni animati e di elementi di « musical », e contemporaneo sfruttamento industriale delle concessioni pubblicitarie della nuova etichetta (bambole, profumi, caramelle, vestiti marca « Mary Poppins » stanno facendo il giro del mondo).

Ne viene, per parlare solo dell'aspetto artistico dell'impresa, un film estremamente composito, che marcia in tutte le direzioni e che presenta indubbiamente vivaci caratteristiche di dinamismo e di ricchezza. È per questo probabilmente che il film si è visto assegnare nello scorso marzo ben cinque Oscar (dividendo così la torta con *My Fair Lady*, che ne ebbe sette): uno per la miglior attrice protagonista (Jule Andrews), uno per il commento musicale originale, che è dei fratelli Robert e Richard Sherman, uno per la migliore canzone (« Chim-Chim-Cheree », che nell'edizione italiana è diventata « Cam-camin, Cam-camin, Spazzacamin », sempre dei due Sherman), uno per gli effetti fotografici speciali, uno per il montaggio.

Alla base, abbiamo detto, una fiaba. Si tratta di un romanzo per l'infanzia scritto una trentina d'anni fa da una signorina anglo-australiana, Pamela Travers, la quale sfruttò l'idea iniziale in altri romanzi successivi. Il personaggio inventato dalla Travers ebbe molto successo nel mondo anglo-sassone: si tratta di una governante, Mary Poppins appunto, la quale è una creatura magica che risiede nelle nubi ed ha familiarità con i prodigi ed accoglie l'invito che le fanno i bambini infelici ad occuparsi di loro, specialmente quando i genitori non se ne occupano abbastanza. Scende dunque dal cielo con l'ombrello, si installa nella casa prescelta dopo aver soffiato via le altre candidate-governanti, e delizia i piccoli a lei affidati con portentose azioni in cui i più fantastici desideri diventano realtà, ma anche abituando i ragazzi all'osservanza delle buone regole e ristabilendo il necessario affiatamento fra genitori e figli. Quando ha ritenuto di aver compiuto la sua missione, se ne torna in cielo, disponibile per un'altra chiamata.

Molto perbenismo, totale trionfo dei buoni sentimenti. Disney, naturalmente, ha conservato pari pari il lato fiabesco e moralistico del film, ma anche, fortunatamente, l'aspetto ironico, pazzerello e sofisticato degli avvenimenti che si verificano nella Londra inizio-di-secolo di Mary Poppins, attraverso i quali l'invenzione della Travers si imparenta a certe costanti della letteratura e dello spirito inglesi (pensiamo solo al dickensiano Mimawber o all'Alice di Carroll): ecco dunque il personaggio di Zio Albert che, quando ride, la gioia solleva irresistibilmente da terra, facendolo lievitare fin sul soffitto, dove l'istitutrice ed i due bambini da lei custoditi lo raggiungono per prendere insieme il tè visto che non si può farlo venire giù; ecco la madre dei ragazzi trascurare i doveri domestici tutta presa dalla sua battaglia di suffragetta (« Chi per il voto muor vissuto è assai » — canta, barricardiera, circondata dalle cuoche e dalle cameriere che le assicurano una vita di bambagia); ecco il vicino di casa, il vecchio ammiraglio Boom, il quale non rinuncia alla sua natura di lupo di mare neppure in pensione e neppure in piena Londra, avendo adattato il tetto della casa in cui abita a ponte di una nave, con tanto di alberi, vele, cannone (che due

volte al giorno spara minacciando ogni volta le chincaglierie del vicinato) e nostromo. Forse questo è l'aspetto in cui ha più modo di esprimersi il regista, Robert Stevenson, un cineasta tutto inglese, laureato a Cambridge, che per il resto ha il compito di fedele esecutore agli ordini del principale.

Quest'ultimo, cioè Disney, non rinuncia al disegno animato, che ancora una volta mescola nella stessa inquadratura a personaggi in carne ed ossa. Tale impasto si verifica specialmente nella lunga sequenza della scorribanda dei ragazzi con Mary Poppins e con Bert, spazzacamino-suonatore ambulante-pittore da marciapiede, nel quadro dipinto da quest'ultimo, dove Bert canta insieme agli animali di una fattoria, si esibisce in un balletto insieme ad un gruppo di pinguini-camerieri, i ragazzi partecipano ad una caccia alla volpe in groppa ai cavalli di legno di una giostra e Mary Poppins vince il « derby ». La mescolanza di elementi reali e di elementi disegnati è soltanto tecnicamente curiosa, non di più, poiché resta inerte. Più riuscito il ricorso ai « trucchi » propri del cinema, che offrono i momenti più spassosi e spettacolarmente più brillanti del film (l'Oscar per gli effetti speciali appare decisamente il più meritato): oltre la sequenza dello zio che vola sul soffitto ricordiamo quella in cui, sotto gli ordini di Mary Poppins, gli oggetti sparsi nella camera dei ragazzi si mettono in ordine da soli, animandosi in una sarabanda festosissima, o quella in cui i ragazzi vengono soffiati su per la cappa del camino per passeggiare sui tetti e sulle volute di fumo, che li sollevano sulle cime dei più alti campanili di Londra, o quella della battaglia a fuochi artificiali fra l'ammiraglio e gli spazzacamini, da quello scambiati per ottentotti all'assalto della sua « nave ». Sono tutti momenti gustosissimi, in cui la tecnica perfezionata dal vecchio Disney consente uno scioltissimo incastro di personaggi veri in situazioni fantastiche, librati in avvenimenti retti dalle più sbrigliate leggi dell'immaginazione.

Quanto all'aspetto musicale-coreografico, ci sembra che qui i risultati scadano notevolmente, sia per la mediocre levatura degli interventi musicali dei fratelli Sherman che per la presenza di balletti dimessi (con l'eccezione di cui diremo). E non soltanto i motivi musicali e le canzoni sono piuttosto inconsistenti, saccarinosi e terribilmente « demodées », ma sono incerti rispetto al pubblico cui si rivolgono, nel senso che le canzoncine e filastrocche di tipo infantile sono troppo « difficili » per il pubblico di ragazzi (pensiamo alla canzone-bandiera di Mary Poppins, « Basta un poco di zucchero e la pillola va giù »; o alla canzone-consolazione basata sulla parola sensa senso e di effetto tònico « Supercalifragilistic-espiralidoso ») e d'altro canto i numeri «adulti » (la canzone dello spazzacamino, la ninnananna) sono troppo fragili per interessare davvero, musicalmente parlando, il pubblico dei grandi. Alcuni momenti invece sono buoni, come i recitativi intercalati da battute parlate di Mister Banks, il padre dei bambini, ma in genere il doppiaggio italiano peggiora gli originali, traducendo con versi e rime faticose. L'eccezione nel grigio panorama coreografico del film è costituita dal balletto degli spazzacamini, sorretto da una partitura non particolarmente incisiva ma risolta in un gettito di trovate formidabili nello sfruttamento delle caratteristiche del singolare « palcoscenico » in cui il balletto ha luogo (i cornicioni, i tetti, i camini, i lucernari, ecc.).

Quanto all'interpretazione, Jule Andrews nel ruolo della protagonista è eccellente, specialmente per quella sua aria sussiegosa e molto britannicamente composta che non abbandona mai, neppure nel bel mezzo delle situazioni più pazze. In questa chiave si muove anche David Tomlison, il padre dei ragazzi, così rigidamente funzionario di banca, così compuntamente « gentleman »; mentre gli altri sono più forzati. I due ragazzini, a dirla tutta, agli occhi degli spettatori adulti appaiono detestabilmente « bambini-prodigio ».

ERMANNO COMUZIO

The Sandpiper

(*Castelli di sabbia*)

R.: Vincente Minnelli - *s.*: Martin Ransohoff - *adatt.*: Irene Kamp e Louis Kamp - *sc.*: Dalton Trumbo e Michael Wilson - *f.* (Panavision, Metrocolor): Milton Krasner - *f. esterni*: Richard Borden - *scg.*: George W. Davis e Urie McCleary - *m.*: Johnny Mandel - *mo.*: David Bretherton - *int.*: Elizabeth Taylor (Laura Reynolds), Richard Burton (Edward Hewitt), Eva Marie Saint (Claire Hewitt), Charles Bronson (Cos), Robert Webber (Ward Hendricks), Morgan Mason (Danny Reynolds), Tom Drake (Walter Robinson), James Edwards (Larry Brant), Torin Thatcher (giudice Thompson), Doug Henderson (Phil Sutcliff) - *p.*: Martin Ransohoff e John Calley per la M.G.M. / Filmplays - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: M.G.M.

Al cospetto del cinema nordamericano più recente, con frequenza sempre maggiore si registra un fenomeno sconsolante. Vari miti venutisi creando negli ultimi decenni intorno ad alcune figure ritenute fra le più rappresentative di un movimento di fronda, coraggioso e anticonformista, covato, in momenti più difficili dell'attuale, in seno stesso all'industria di Hollywood, vanno dissolvendosi uno dopo l'altro. Non ci riferiamo, nel caso di *The Sandpiper,* al nome di Vincente Minnelli, il quale, pur annoverando nella sua carriera almeno un paio di realizzazioni non spregevoli, quali *An American in Paris* (Un americano a Parigi, 1951) e *Lust for Life* (Brama di vivere, 1956), ma ormai lontane nel tempo, è un regista già squalificato da numerosi film successivi improntati ad un disarmante cattivo gusto, oltre che a quella scaltrezza di mestiere, tutta di superficie e frastornante, che ai produttori di Hollywood ha sempre fatto, e continua a fare, molto comodo. Ci riferiamo, invece, ai nomi dei due sceneggiatori, Dalton Trumbo e Michael Wilson, che fino a ieri ritenevamo illustri e soprattutto alieni dall'avallare con le proprie firme prodotti del genere che più avanti specificheremo.

Non dovrebbe essere necessario ricordare che proprio Trumbo e Wilson, all'epoca della maccartista « caccia alle streghe » e del processo che con essi coinvolse una decina di personalità del mondo di Hollywood, furono i più intransigenti sostenitori dei diritti della cultura, e della libera coscienza degli individui postisi al suo servizio, contro ogni forma di coercizione e di sordo conformismo. E fedeli a tali civilissimi principî essi si mantennero anche quando, per il quieto vivere dei produttori « benpensanti », furono costretti a celare i loro intelligenti contributi dietro opportuni pseudonomi. Ammansitosi il furore maccartista, da qualche anno hanno ripreso a lavorare a viso aperto; Trumbo collaborando, tra l'altro, in misura sensibile a *Spartacus* di Kubryck, e Wilson approntando un solido piedistallo al Lean di *Lawrence of Arabia.*

Per la prima volta, in *The Sand-*

piper, i nomi di Trumbo e di Wilson compaiono accoppiati nel « credit » di un film quali autori della sceneggiatura. Dalla stretta collaborazione di due personalità dagli interessi tanto consonanti e dal medesimo rigorismo anticonformista era legittimo attendersi grandi cose. Il risultato, al contrario, non poteva essere più deludente. Colpa del grossolano « mélo » fornito dal soggetto originale del produttore Martin Ransohoff? Colpa della cartolinesca e ultrapatinata regia di Minnelli? Per quanto si possa essere disposti ad ammettere tali responsabilità, resta il peso di una complicità difficile da giustificare, anche se tra le pieghe della vicenda trattata, e meglio nell'impostazione stessa dei personaggi principali, sia possibile rinvenire il desiderio di arrecare disturbo ad una certa morale tradizionale del prodotto hollywoodiano. Ma allora — si badi bene — il Tennessee Williams più accademico avrebbe reso un più decoroso servigio alla fatica dei due scenaristi.

Vale la pena di accennare brevemente alla trama. Protagonista ne è la pittrice Laura, un'atea che pratica il libero amore, frutto del quale è un figlioletto che vive con lei in una villa sulla costa californiana conformandosi ai singolari principî pedagogici della madre. Un giudice della zona, intendendo sottrarre il ragazzo a quella malefica educazione, stabilisce che venga accolto in un vicino collegio diretto dal pastore Hewitt, un reverendo ipocrita, più sensibile agli interessi affaristici del suo mestiere che a quelli evangelici. Dall'incontro della pittrice col pastore si sviluppa la scintilla dell'amore che non tarda a divenire passione travolgente. Benché sposato e padre di due gemelli, egli è irresistibilmente attratto dall'animalità della femmina e ne diviene senza ritegno l'amante. Il rapporto da una parte rivela la riposta natura della donna, che è in fondo una romantica frustrata, e dall'altra sprigiona nell'uomo una carica di sincerità che in certo qual modo lo migliora, liberandolo dall'ipocrisia in cui fino allora si era adagiato. Alla fine i due amanti si lasciano (si capirà che è la donna a volerlo, benché il rapporto sia troncato dal pastore) e ciascuno troverà un più giusto equilibrio.

Questa reciproca influenza benefica esercitata da e su due individui tanto differenti e, almeno in apparenza, contraddittori, è stata certamente la molla che ha sensibilizzato gli autori dello scenario; i quali non hanno esitato a calcare la mano anche su altri motivi di arrabbiato anticonformismo (si veda, tra l'altro, il dialogo tra il pastore e la moglie, il tentativo di lui di conciliare l'adulterio con l'amore coniugale, la predica in chiesa). Ma tali ambizioni si disperdono troppo spesso nelle stolidità dell'intreccio, in tutta una serie di occasioni marginali atte a definire un'atmosfera romantica di consunta banalità che prende il sopravvento sulle intenzioni « morali » oltre che sulla consistenza psicologica dei personaggi. La predisposizione di Minnelli a badare alla cornice (col consueto concorso del suo prestigioso operatore di fiducia Milton Krasner) piuttosto che alla sostanza delle cose, la sua pretesa di risolvere ogni conflitto drammatico in termini cromatici (la funzione del colore nel film, come attestano i rossi accesi che sottolineano gli incontri dei due amanti, per lui è ancora allo stadio delle esperienze di Mamoulian per *Becky Sharp*), hanno infine peggiorato la situazione.

Doveroso è anche un accenno alla interpretazione, poggiando il richiamo del film in gran parte sui nomi dei due attori principali, Elizabeth Taylor e

Richard Burton, l'una diva al tramonto e l'altro, a nostro avviso, sempre più disposto da film a film (e nonostante un ingrato personaggio come questo) a controllare le sue doti non comuni. Di fronte alla morbida inerzia della Taylor, che non ha carte da giocare oltre quelle offerte prodigamente dalla sua grazia matronale, risalta ancor più il misurato talento di Burton che, pur adattato a una figura per molti versi analoga a quella del prete di *The Night of the Iguana* (La notte dell'iguana, 1964), riesce a non far sconfinare del tutto nel ridicolo i conflitti sentimentali del reverendo Hewitt.

LEONARDO AUTERA

I documentari

Un mediometraggio di Renzo Renzi

Dopo vent'anni e più dalla guerra si parla oggi, con *La buona stagione* di Renzo Renzi, di Resistenza, nel documentario italiano: ma io direi che non se ne è mai parlato molto, così come non sono molti, a contarli, sulla Resistenza, neppure i film. La Resistenza non è mai stata, infatti, un « genere », e questo non è male, anzi. Ma, secondo la vecchia indiosincrasia del cinema italiano per i discorsi storici e a largo raggio e fondamentalmente *popolari,* non è mai stata affrontata in un profilo tematico esauriente. In sostanza il cinema italiano non ha mai visto la Resistenza in una prospettiva ampia e ragionata, dal punto di vista storico o cronachistico o da un punto di vista anche soltanto avventuroso, come si è comportato (e con risultati così alterni, e ovviamente solo a volte importanti) il cinema americano con la storia del West. Dopo i film di cronaca e di stato d'animo quali *Giorni di gloria* di Serandrei e *Paisà,* dopo gli accenni romanzeschi di Blasetti (*Un giorno nella vita*) e di Vergano (*Il sole sorge ancora*), furono *Achtung! Banditi!* nel '51, *Gli sbandati* nel '55 e infine *Le quattro giornate di Napoli* nel '62 a ritentare una costruzione più ragionata e vasta.

E i cortometraggi? Anche qui i titoli di qualità e di vero interesse storico non sono molti: *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* di Fausto Fornari, *San Miniato, luglio '44* di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, *I figli non sono della guerra* di Renzo Ragazzi, *Il delitto Matteotti* di Nelo Risi, *Sette contadini* di Elio Petri, *I fratelli Rosselli* di Nelo Risi, *Via Tasso* di Luigi Di Gianni, *La lunga strada* di Giuseppe Ferrara risultano quelli sui quali si può contare per una illustrazione consapevole, nel quadro di un profilo cinematografico che vada facendosi attento e ragionato. Altri cortometraggi hanno affrontato episodi particolari, tragici avvenimenti della guerra e della Resistenza, per rievocarne la crudele drammaticità e ammonire l'uomo a una esauriente analisi morale: ad esempio *16 ottobre 1943* di Ansano Giannarelli, *Ceneri della memoria* di Alberto Caldana, *Mathausen Mahnt! - Ricordate Mathausen!* di Piero Nelli, *La « menzogna » di Marzabotto* di Carlo Di Carlo.

Erano comunque molti anni che il cinema non si avvicinava di nuovo all'argomento. E oggi lo fa Renzo Renzi con *La buona stagione* (*Cronache della Resistenza emiliana*), un lavoro di mezz'ora scomponibile — in funzione, anche, e in obbedienza delle

leggi che dominano il cortometraggio — in tre lavori ciascuno della durata dei soliti dieci minuti (*I fratelli Cervi, La repubblica di Montefiorino, La linea gotica*). Renzi (la sceneggiatura è sua e di Giorgio Fanti, da un soggetto di Fanti) ha dichiarato a me di aver « tentato il discorso regionale sulla Resistenza convinto che, in tal modo, il discorso divenga storicamente assai più concreto. Infatti — ha specificato — in ogni regione la Resistenza si è manifestata in strutture diverse le une dalle altre, e la Resistenza in Veneto, Lombardia, Piemonte, Liguria, Toscana è stata diversa da regione a regione e diversa da quella emiliana ».

Mi sembra utile ripetere che nessun fenomeno storico recente è stato, come la Resistenza, episodico e legato a esperienze locali definite e ben delimitate: e che nulla quanto i contributi locali è utile per portare avanti la conoscenza di un panorama così ampio e frastagliato. Come la storia del cinema la si costruisce seriamente soltanto a poco a poco, con la conoscenza approfondita dei singoli film, dei singoli registi, dei singoli movimenti, così il cinema può far raggiungere la sintesi di determinati fenomeni attraverso l'analisi dei rispettivi elementi individuali. E allo studio della Resistenza il metodo è applicabile nella maniera più esauriente, nelle condizioni migliori per ottenere risultati soddisfacenti. Anche perché i vent'anni trascorsi dal '45 a oggi costituiscono già un intervallo sufficiente per misurare con ragionevolezza condizioni e testimonianze.

La struttura che Renzi ha dato al suo lavoro è, del resto, rivelatrice e sintomatica: i « fatti » relativi ai fratelli Cervi, alla repubblica di Montefiorino, alla linea gotica, sono autonomi l'uno dall'altro e nello stesso tempo strettamente legati da ragioni non soltanto ambientali, ma in fenomeni di causa e di effetto. La « resistenza » dei fratelli Cervi si spiega anche, e non secondariamente, con la condizione economica e storica e politica dell'Emilia, col sorgere in Emilia — a Imola e Bologna — del socialismo di Andrea Costa, col sostegno che dagli agrari ebbe il fascismo e con le lotte del bracciantato per affrancarsi dalla dittatura verso la libertà da riconquistare. E così la repubblica di Montefiorino ha trovato in Emilia l'ambiente più adatto, anche psicologicamente, per costituirsi, legando col carattere della gente, perfino con un suo gusto vivacemente polemico e contraddittorio e simpatizzante per l'impossibile. Al nome della linea gotica, infine, sono uniti i mesi più lunghi e più terribili che, nel corso di tutta la guerra, un'intera regione e la sua gente abbiano sofferto. In nessun'altra parte d'Italia il fronte è rimasto fermo così a lungo e così spietato come sulla dorsale romagnola e toscana dall'autunno-inverno del '44 all'aprile del '45.

I bombardamenti, i mitragliamenti aerei, i cannoneggiamenti degli alleati, le vessazioni, le razzie, l'oppressione crudele dei fascisti e delle truppe tedesche, la carenza e la mancanza di viveri, di vestiario, di mezzi di riscaldamento, di luce, di comunicazioni, il vivere e il dormire nelle cantine e nei rifugi, il mercato nero, le speranze frustrate, l'assenza di informazioni e di notizie precise hanno fatto di quel '44-'45 un'esperienza e un tempo indelebilmente inciso in quella popolazione. Abitavo a Imola, allora, dove sono nato e dove mi reco ogni volta possibile, e ricordo nel modo più nitido il fronte e la guerra, Faenza, a quindici chilometri di distanza, un quarto d'ora di treno, liberata da mesi, i partigiani sulle colline circostanti, meta solita delle scampagnate domeni-

cali degli anni di pace, raggiungibili in due ore di auto, e nello stesso tempo, in quei mesi, così lontane da apparire in un altro mondo, altre meravigliose e abbaglianti condizioni di vita. Il documentario di Renzi mi ha ricordato anche questo, e mi ha riconfermato — coi documenti, i brani filmati, i visi e le circostanze concreti — che c'erano uomini, nelle nostre città e nelle nostre campagne, che hanno reso davvero più significante il sacrificio della gente comune, di chi non coglieva se non un senso generico — anche se preciso — di soffocamento e di dittatura, senza potere o sapere partecipare più da vicino alla lotta sottile, difficilissima, ma fondamentale, che si andava combattendo in quei mesi. Tanto che è giusto e doveroso riconoscere, a coloro che osavano, il grande merito di avere affrontato apertamente un rischio che è servito a salvare molti altri, anche chi non sapeva e ha sopportato e sofferto in silenzio e in umiltà lutti, sacrifici e dolori.

Informato, preciso nelle notizie, sereno e sicuro nei giudizi, il documentario di Renzi (i tre documentari, se si preferisce: ma mai come in questa occasione sentiamo la necessità che anche in Italia, come in altri paesi, si faccia spazio alla programmazione dei mediometraggi di qualità) si inquadra in una posizione di primo piano in quella filmografia della Resistenza cui si è accennato, e il suo autore dà, anche quale regista — del resto non da oggi —, un contributo personalissimo, intelligente e di rara onestà morale allo studio dei problemi di scelta e di qualificazione del cinema italiano.

La buona stagione è girato in bianco e nero per i brani di repertorio o comunque riferiti al passato, a colori per quanto riguarda il presente, ed è facile, dopo *Notte e nebbia* di Alain Resnais, osservare che il bianco e nero ha un significato di *memoria* e il colore uno di *attualità*: Renzi dice che da parte sua c'è stata anche l'intenzione di « accentuare il senso di un passato e di un presente storicamente diversi benché comunicanti », e io credo che su questa strada il discorso possa andare avanti, perché è evidente che quel passato non può avere altri colori che il bianco nero grigio della terribile realtà in atto, e che l'oggi gode comunque dei colori della vita, rinnovati e festosi. Maturo dal punto di vista espressivo, e consapevole di una qualche autonoma prerogativa, il documentario ha inoltre il pregio di condurre un discorso di idee esauriente e compiuto pur nella limitatezza dello spazio disponibile. Ma, per le ragioni che ho cercato di chiarire, io provo, in particolare, anche commozione e gratitudine insieme, di fronte a un film come questo, sentimenti non discutibili criticamente, ma di cui sento l'importanza e la premura. E ho, nello stesso tempo, il desiderio che la via del film di Renzi sia proficuamente seguita da altre opere, così da concorrere tutte, come le tessere di un mosaico, alla conoscenza e all'approfondimento di un momento cruciale della nostra storia.

GIACOMO GAMBETTI

La buona stagione (*Cronache della Resistenza emiliana*: *I fratelli Cervi, La repubblica di Montefiorino, La linea gotica*) - *r.*: Renzo Renzi - *s.*: Giorgio Fanti - *sc.*: Giorgio Fanti e Renzo Renzi - *f.*: Giuseppe De Mitri e Carlo Ventimiglia - *m.*: Piero Umiliani - *mo.*: Giuseppe Baghdighian - *coll. alla r.*: Luciano Pinelli - *voce*: Giancarlo Sbragia - *o.*: Italia, 1965.

Televisione

Tutto il mondo è un teatro

L'esito deludente del ciclo « Tutto il mondo è un teatro » che con asmatica cadenza (sette puntate tra marzo e luglio) ha concluso le celebrazioni shakespeariane della nostra televisione non deriva solo, a nostro avviso, dalla evidente sproporzione tra l'ambizione dei propositi e la modestia dei mezzi impiegati, ma da un errore di impostazione che ha inficiato le basi stesse della trasmissione.

Ventotto drammi fra « tragedies », « histories » e « comedies », sezionati e selezionati ciascuno — spesso — più di una volta, son tali da comporre ben più che un'antologia. E infatti, stando ai propositi ufficialmente dichiarati, non di un'antologia voleva trattarsi, bensì di « una sorta di discorso-spettacolo sul mutevole, molteplice atteggiarsi dell'animo umano in sentimenti e passioni (...) quali la grande arte di Shakespeare colse e rese universali attraverso personaggi vivi e attuali sempre, anche se indossano gli abiti desueti di Otello e Cleopatra, di Amleto e Cordelia ». Di conseguenza, la scelta dei brani non tanto ha seguito un criterio di eccellenza o di popolarità, quanto è stata determinata dalle necessità esemplificative di un discorso che più di una volta tendeva a farsi dichiaratamente didascalico. Ottima cosa, purché tale atteggiamento non sacrificasse troppo quel che resta ancora l'aspetto preminente dell'opera shakespeariana, cioè la poesia, e purché il gusto — o la necessità — degli accostamenti, delle analogie, delle giustapposizioni, dei contrasti, delle fusioni, operati su opere spesso molto diverse per datazione, motivi ispiratori, ambientazione, significato ideale ed anche per valore artistico non portasse a forzature troppo palesi o a stridori fastidiosi.

In questi due errori si è invece caduti abbastanza frequentemente nel corso delle sette trasmissioni, ciascuna posta sotto un'egida a volte troppo ristretta a volte troppo generica: « Lo amore », « La vendetta », « La ruota dei re », « Buffoni, tagliaborse, cortigiani », « La foresta di Arden » e così via, Si sa che il genio di Shakespeare è onnicomprensivo e si offre prodigamente alle interpretazioni più svariate, senza che alcuna pretenda a maggior legittimità rispetto alle altre; diremmo tuttavia che di volta in volta esso si manifesti a un denominatore comune per secondare esigenze di mera esemplificazione didascalica. Ci sembra, tanto per citare un caso, che la foresta di Arden, malioso e aereo sfondo sul quale illanguidiscono le dolci silhouettes di *As You Like It* e si adagia la malinconica contemplazione di

Jacques, sia cosa abbastanza diversa dall'aspra brughiera boema di *The Winter's Tale* ove il vagabondo Antolycus profonde le sue grevi facezie; e l'una e l'altra non abbiano gran parentela né col rabescato arazzo mitologico fiabesco del *Midsummer Night's Dream* né con quell'armonioso giardino di Utopia, approdo di purificante freschezza, che in *The Tempest* accoglie il mistero di tanti prodigiosi accadimenti. Perché allora comprimere così disparati e a volte contrastanti ambienti in un solo generico « locus deputatus », appiattirne il rilievo così diversamente inciso, sfumarne i contorni tanto variamente delineati e tutto ridurre a un indifferenziato quanto anonimo scenario boschereccio privo di modulazioni e di chiaroscuri?

E similmente, temi come quello della « vendetta » o dell'« amore », così perspicui nella visione shakespeariana, son destinati a svilirsi fatalmente se ridotti a occasione per un'accademica dissertazione sui « vari modi di essere di uno stesso sentimento », di cui si esemplifica l'esteriore atteggiarsi quasi nel modo di una « causerie » salottiera, piuttosto che cogliere e rivelare di ciascuno il particolare motivo ispiratore, dal quale i modi dell'espressione sono così strettamente condizionati. Per cui l'accostamento, poniamo, tra l'episodio della tomba dell'ultimo atto di *Romeo and Juliet* e il colloquio tra Isabella e il giudice Angelo del secondo atto di *Measure for Measure* appare quanto mai incongruo a documentarci con qualche ragionevole attendibilità su una ipotetica concezione shakespeariana dell'amore, tanto, e naturalmente, contrastanti sono le vie attraverso cui essa si esprime e così differenti, da risultare affatto incomparabili, la natura, l'oggetto e le manifestazioni di un siffatto sentimento. Né il ringhioso ma umanissimo spirito di rivalsa razziale che anima la figura di uno Schylock appare meno meccanicamente accostato alla barbarica efferatezza di un Tito Andronico — condita con tutti i deteriori topici elisabettiani della tragedia di sangue e di vendetta — o, meno ancora, alla raziocinante problematicità di un Amleto riluttante dinanzi alla sua missione vendicatrice.

Non occorre una più lunga esemplificazione ad attestare l'intrinseca debolezza del ciclo sul piano culturale, al quale dichiaratamente ambiva; e non resta su questo punto che rammaricarsi per l'occasione sciupata dal curatore Gerardo Guerrieri, che è studioso degno di ogni rispetto e traduttore egregio di Shakespeare; al quale evidentemente la preoccupazione di portar la cultura sul terreno — sempre insidioso e malfido — della divulgazione, di rendere un servigio al poeta di Stratford ma di compiacere altresì quell'immaginario Moloch ch'è il pubblico televisivo, di servire, insomma, le ragioni della cultura e insieme quelle dello spettacolo ha finito per giocare un tiro mancino, vietandogli sia di soddisfare convenientemente le prime sia di attenersi in modo adeguato alle seconde. Lo stesso inquadramento storico dell'opera shakespeariana nella civiltà del suo tempo e nella già matura temperie elisabettiana degli anni ottanta — essenziale per una retta comprensione dei suoi motivi tematici, delle sue fonti d'ispirazione, dei suoi modelli drammaturgici e stilistici — ha mostrato un che di frettoloso e come svogliato, quasi esclusivamente affidandosi a qualche avara citazione dal *Tamberlane* e dall'*Edward II* di Marlowe — esemplificativi di un particolare tipo di rapporto fra il capo e il popolo — o dall'adespota *Arden of Feversham* — inteso come prima elaborazione di al-

cuni temi caratteristici come quelli dell'amore, dell'ambizione, della vendetta — o infine a rapidi e alquanto romanzati cenni biografici, non esenti da qualche imprecisione come l'asserzione, mai dimostrata, che sir John Shakespeare fosse stato un guantaio o quella relativa all'« infarinatura » oxoniana del poeta, che di fatto mai macinò a quel mulino.

Quanto alla realizzazione scenica del ciclo, e alla sua presa spettacolare, diamo atto al regista Giacomo Colli della difficoltà di amalgamare e distribuire tanto vasta congerie di materiale, tenuta insieme da così labili e pretestuosi legami, e dello sforzo di chiarificazione, di semplificazione operato con esiti qualche volta apprezzabili. Ma una più armoniosa ed equilibrata distribuzione delle parti sarebbe stata auspicabile, che non comprimesse taluni episodi riducendoli a pure citazioni, mentre altri andavano gonfiandosi oltre misura. Nella sola puntata dedicata all'« amore », per fare un esempio, abbiamo riconosciuto brani da più che una dozzina di opere, oltre che alcuni sonetti; ma spesso confusi e aggrovigliati, mentre un buon quarto d'ora veniva riservato a una sola scena dell'*Antony and Cleopatra*, superfluamente quando di quell'opera si era avuta, poche settimane prima e nello stesso programma celebrativo, un'esecuzione integrale al cui confronto, peraltro, la replica scapitava non poco.

Né l'espediente del narratore-illustratore, affidato a Carlo D'Angelo, è parso sempre felice, specie quando, scendendo dalla cattedra sulla quale un poco scolasticamente era montato, l'attore passava direttamente a rappresentare uno od altro personaggio, dal giudice Angelo ad Amleto ad Enrico V ad altri ancora. Altre volte la distribuzione dei ruoli non ha soddisfatto, come la caratterizzazione eccessiva, in chiave grottesca, che Carlo Croccolo ha inferto — nelle due lunghe scene affidategli — a quel Malvolio di cui troppo vivo è il ricordo lasciato in tempi non troppo lontani da un Benassi o un Randone, o l'approssimazione con cui Mario Pisu si è industriato di dar corpo alla gaglioffería di John Falstaff. Ma più spesso non era tanto inefficienza di attori — per lo più giovani e debitori del necessario tributo all'inesperienza — quanto errata o frettolosa impostazione registica che faceva, ad esempio, scadere la laboriosa ricercatezza eufuistica dei dialoghi tra la Kate e il Petruchio di *The Taming of the Shrew* a chiassosa e rissosa volgarità. Questo non è più semplificare o chiarire, o portare al livello della divulgazione popolare le autentiche ragioni della cultura (come il Guerrieri, incontrandosi con un veritiero talento registico, ha pur saputo fare egregiamente nel *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli), ma confondere maggiormente le idee e offrire una immagine corrotta e distorta di ciò che per sua natura è invece cristallinamente nitido e puro.

Nel complesso, dunque, una trasmissione impegnativa ma di mal indirizzato impegno; equivoca nell'impostazione culturale e manchevole nella realizzazione spettacolare; d'insufficiente inquadramento storico-ambientale e di non raggiunto amalgama tra le diverse parti e tra queste e la parte narrativo-didascalica. Le buone intenzioni erano di rendere un omaggio non frettoloso al grande poeta di Stratford. Purtroppo non ci si può contentare di quelle.

GUIDO CINCOTTI

I libri

RENATO MAY: *Le tecniche della realizzazione cinematografica (dal soggetto allo schermo),* « i 7 », Milano, 1963 - pagine 476, ill. e con tavv. f. t.

NAZARENO TADDEI: *Trattato di teoria cinematografica - L'immagine,* Milano, « i 7 », 1963 - pagg. 346, ill.

GIANFRANCO BETTETINI: *Il segno - dalla magia fino al cinema,* « i 7 », Milano, 1963 - pagg. 380, ill. e con tavv. f. t.

Il Centro San Fedele dello Spettacolo si è già reso benemerito per diverse iniziative culturali, tra cui fa spicco la pubblicazione del monumentale « Schedario Cinematografico », le cui schede continuano ad apparire a scadenze libere e che costituisce un esempio di serietà di ricerca.

Esso ha ora licenziato i primi tre volumi di una collana, « Epoca dell'immagine », che dirige il solertissimo padre Nazareno Taddei, studioso di assai solida preparazione.

Il primo dei tre volumi si intitola *Le tecniche della realizzazione cinematografica (dal soggetto allo schermo)* e reca la firma di Renato May, studioso proficuamente specializzatosi in questo genere di trattati (si ricordino *Il linguaggio del film, L'avventura del film* e via dicendo). Nell'introduzione il May ha così chiarito i propri intendimenti: « Conoscere il processo che con mezzi indiretti porta ad una diretta e suggestiva eloquenza, è conoscere il cinema, la sua tecnica, i suoi mezzi espressivi. È lo scopo di questo volume che intende informare il lettore sul processo che presiede alla nascita di un film, dalla prima idea al momento in cui il film stesso — completato e concluso il suo ciclo industriale e commerciale — viene proiettato in una sala pubblica agli spettatori ... Mancava tuttavia ancora una pubblicazione che assolvesse ad uno scopo didattico, oltre che informativo. Perché una cosa è esporre in termini semplici la complessa tecnica del film ed altra cosa è cercare di fissare in qualche modo i termini di impiego dei mezzi che la tecnica offre al realizzatore. » Strutturato in quattro grandi parti (« La pre-realizzazione »; « Il materiale e i mezzi tecnici »; « La realizzazione »; « Dalla realizzazione alla proiezione ») e corredato fra l'altro di un'appendice di documenti, di un indice analitico, di una bibliografia, il volume del May si raccomanda per la sua completezza e chiarezza ed è, nel suo genere, esemplare.

Frutto di una limpida elaborazione di pensiero è il volume di padre Taddei, *Trattato di teoria cinematografica: l'immagine,* il quale « si propone di impostare lo studio del linguaggio cinematografico su basi filosofiche ... Allo

studio dell'immagine cinematografica, che costituisce l'oggetto del presente volume, segue quello della struttura e infine quello dell'estetica. È parso così all'autore di raccogliere in sintesi gli aspetti essenziali del cinema, dalla base materiale (l'immagine, senza la quale non c'è cinema) alla base formale (la struttura, che permette al cinema di formulare un discorso e di esprimere idee nonostante la resistenza che l'immagine pone a significare qualcosa di concettuale), fino alla qualità artistica che può elevare l'opera di linguaggio cinematografico alle soglie della contemplabilità. Seguiranno in fine uno studio sulla psicologia e uno sulla teologia cinematografica ... » Il Taddei prende le mosse dalla seguente constatazione: « Ogni discorso filosofico sul cinema ... deve partire da queste due premesse di base: *a*) la realtà del cinema è l'*immagine* e più precisamente l'*immagine in movimento*; *b*) l'immagine cinematografica è un *segno*. Ciò significa che il cinema è sostanzialmente un linguaggio, i cui vocaboli sono le immagini, siano esse accompagnate o meno dal sonoro. » (Le tre parti del volume si intitolano infatti rispettivamente: « L'immagine cinematografica come immagine »; « L'immagine cinematografica come segno »; « L'immagine cinematografica come linguaggio ».) L'alto livello concettuale, il rigore della trattazione, l'originalità di certe intuizioni del Taddei fanno attendere con legittima fiducia i successivi volumi dell'opera.

Opera assai originale e dotta è pure *Il segno-dalla magia fino al cinema* di Gianfranco Bettetini, il quale ha pensato di fare opera « utile soprattutto a chi, come l'autore, si interessi con passione a tutta la realtà più o meno misteriosa che sta dietro all'uomo, colto nell'atto di comunicazione con il simile, con l'oggetto e con se stesso. ' L'uomo che comunica ' è un poco il paradigma di tutta l'analisi ... », la quale studia di volta in volta « natura e tipologia del segno », « il segno interiore », « il segno razionale ».

FEDERICO DOGLIO: *Il teledramma,* Bianco e Nero, Roma, 1963 - pagg. 436.

GUIDO GUARDA (a cura di): *TV Lexicon 1963,* The TV Lexicon International Ltd., Roma, 1963 - pagg. 566, ill. e con tavv. f. t.

— *Dieci anni di Televisione in Italia,* RAI, Radiotelevisione Italiana, Roma, s.d. - pagg. 364, ill.

Il volume del Doglio ha per sottotitolo « Panorama internazionale di originali TV » e vuol essere anzi tutto un'antologia di quel nuovo genere, ancora un po' ibrido, di spettacolo, che si suol definire « originale televisivo ». I testi sono di vario spicco e nazionalità e coprono l'area dei principali paesi occidentali, con l'aggiunta dell'Unione Sovietica. In una breve premessa il compilatore fa alcune avvedute osservazioni, suggeritegli da una ricca esperienza specifica. Premesso che « il processo evolutivo del teledramma è tuttora in atto » e che esso non ha ancora « una sua forma precisa, definita », il Doglio rileva che « in alcuni paesi, come ad esempio negli Stati Uniti, il teledramma si è ormai liberato dall'influenza del cinema e del teatro e si evolve come forma mista (fra il giornalismo e lo spettacolo) di grande presa sul pubblico. In altri paesi, come in Gran Bretagna, il teledramma, insieme al radiodramma, collabora alla nascita del teatro contemporaneo; in altri ancora, come in Francia, esso sta liberandosi dalla soggezione alla narrativa, in URSS concresce con le più recenti forze cinematografiche, in Ger-

mania costituisce il documento di una autentica letteratura civile, in Italia, infine, sembra aprirsi a una dimensione eminentemente interiore. Nel corso di questa complessa evoluzione si fa, inoltre, sensibile l'influenza dei similari generi televisivi: il teledocumentario e il teleracconto che vicendevolmente interferiscono sul teledramma, a loro volta modificandosi. » Ad ogni singolo testo il Doglio ha premesso un informato *excursus* relativo alla storia del teledramma in ciascuno dei diversi paesi (con notizie anche relative ad alcuni altri). Si susseguono così i capitoli dedicati agli Stati Uniti (« Dal realismo intimista al dibattito ideologico », seguito da *Sacco e Vanzetti* di Reginald Rose); alla Gran Bretagna (« Dal documentarismo all'allegoria », seguito da *Senza fissa dimora* di Clive Exton); alla Francia (« Dalla tradizione letteraria all'avanguardia teatrale », seguito da *La fortezza* di Jacques Armand); alla Germania (« Tematica politica e autocritica morale », seguito da *Il cinquantesimo compleanno* di Erwin Sylvanus); all'Italia (« Dal bozzetto drammatico al dibattito e al dialogo », seguito da *Le gocce* di Fabio Storelli), all'URSS e ad altre nazioni (succinte notizie, seguite da *Le scale* di Albert Ivanov). Una lettura utile ed attuale.

Il *TV Lexicon 1963* di Guido Guarda dovrebbe essere il primo (massiccio) volume di una serie, che ci auguriamo non si arresti. Mancava infatti un'opera di consultazione riguardante il settore televisivo, e il Guarda era certo tra i più qualificati per tentare un'impresa del genere. La prima edizione dell'annuario ha logicamente un carattere ancora, diciamo, sperimentale. Si nota una certa farraginosità, l'indispensabile si affianca all'utile ed al superfluo, nelle nove sezioni di cui l'opera si compone: « La cronologia », « Le manifestazioni », « La produzione », « La pubblicità », « La stampa », « Gli organismi », « L'industria », « La documentazione », « Gli indici ». Come avverte il compilatore, il *TV Lexicon* non intende essere opera di pura consultazione, e quindi accoglie sparsamente una gran copia di scritti varî di argomento televisivo, già apparsi qua e là nella stampa (altre volte si tratta di testi pronunciati in varia occasione) e recanti spesso firme illustri. « In conclusione, *TV Lexicon* è un annuario ed è anche un almanacco; ma concepito com'esso è in chiave giornalistica, si propone di farsi leggere sopra tutto come un libro qualsiasi. Quando non serve per uno scopo preciso di consultazione o di ricerca, forse il modo migliore per usarlo è quello di sfogliarlo e di leggerne a caso qualche pagina qua e là. » Verissimo.

Dei limiti di dovizioso « centone » inerenti alla prima edizione del *TV Lexicon* (che vuol avere carattere internazionale, ma la cui documentazione più specifica riguarda l'Italia) si è ben reso conto il compilatore, annunciando, già dalle pagine di questo volume, l'edizione del 1964, purtroppo finora non pubblicata. Prendendo anche spunto dal decimo anniversario dell'inizio delle telediffusioni (1954/1964), il volume avrebbe dovuto contenere una documentazione riassuntiva riguardante il decennio ed il precedente periodo pionieristico. Avrebbe dovuto sviluppare il panorama internazionale, almeno sotto certi aspetti. Avrebbe dovuto includere un « chi è? », strumento di consultazione assolutamente indispensabile, non che, fra l'altro, un dizionario dei termini correnti nel mondo della produzione televisiva ed un elenco delle rubriche fisse (periodiche), trasmesse dalla TV dal periodo sperimentale in poi. Speriamo che siano rose ...

Merita infine attenzione un lussuoso, elegante, illustratissimo volume, che

la RAI-TV ha edito per celebrare *Dieci anni di Televisione in Italia.* La pubblicazione è « aziendale » e di circostanza (con i limiti che da ciò derivano), ma ad alto livello, caratterizzata cioè da gran copia di vive testimonianze sui varî aspetti del fenomeno televisivo, firmate da nomi di riguardo (Tecchi e Fulchignoni, Bacchelli e Bo, Della Giovanna e De Feo, etc., e poi autori, registi, attori, cantanti). I numerosi testi informativi redazionali, che toccano tutti i settori dello spettacolo televisivo (drammatica e narrativa; film e telefilm; musica lirica, sinfonica, di balletto; spettacolo leggero, giochi compresi; giornalismo; programmi culturali; TV dei ragazzi; programmi scolastici; trasmissioni religiose), i testi e dati statistici relativi alla diffusione, la cronologia essenziale del decennio rendono l'opera assai utile anche per la consultazione. Un volume assai gradevole a sfogliarsi (assai buona l'iconografia) e a leggersi: salvi, s'intende, i diritti dell'« opposizione », che specie in materia di trasmissioni televisive devono venir esercitati senza cedimenti, dato il regime di monopolio esistente in Italia. Un altro volume potrebbe, volendo, essere dedicato ad illustrare ciò che *non* si è fatto, mentre avrebbe dovuto farsi. È onesto tuttavia riconoscere che, in certi settori sopra tutto, si è fatto parecchio, e in molti casi anche bene.

SANDRO CIOTTI E LELLO BERSANI: *Voci e volti del cinema italiano,* album con 2 dischi microsolco da 30 cm. (30 L 512/13), RCA Italiana, Roma, 1964 - pagg. n.n.

MARIO L.F. RUSSO: *To Our Friends,* album con un disco microsolco da 30 cm. (CLP-100-004), Campi, Foligno, s.d. - pagg. n.n.

Un album di originale impostazione è *Voci e volti del cinema italiano,* che Sandro Ciotti e Lello Bersani hanno curato con gusto per la RCA Italiana. Esso contiene innanzi tutto due grandi dischi microsolco, dove vengono agilmente ricostruite, a mosaico, con brani sonori di varia epoca, le personalità e le carriere di Claudia Cardinale, Vittorio Gassman, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Marcello Mastroianni (abbinato a Federico Fellini) e Alberto Sordi. Oltre alle voci ed alle testimonianze degli interessati vi sono quelle di Edmonda Aldini, Humphrey Bogart, Carlo Dapporto, Vittorio De Sica, della famiglia Gassman, di John Huston, Peter Lorre, Francesco Maselli, Carlo Mazzarella, Ugo Tognazzi, Federico Zardi, Valerio Zurlini, etc. Sul piano « divistico » e di costume l'ascolto dei dischi risulta sempre piacevole e talora anche « istruttivo ». Oltre ad un ricco e divertente corredo fotografico ed alle filmografie, ogni singolo « mostro sacro » ha un suo rapido profilino (autori Biraghi, Bonicelli, Castello, Liverani, Marotta e Rondi).

Un curioso disco d'occasione è *To Our Friends,* spiritosamente ideato e realizzato da Mario L.F. Russo, per una edizione fuori commercio, destinata al mondo straniero del cinema, quale omaggio natalizio del cinema italiano. Nel disco, accompagnato da un album fotografico, sono state registrate le voci di « tutto » il nostro cinema. Si farebbe più presto ad elencare gli assenti che i presenti, tra cui figurano anche alcuni ospiti stranieri occasionali. La « presenza » è di vario peso a seconda dei casi: talora si tratta semplicemente di estratti di qualche disco in commercio, talaltra di un veloce saluto ed augurio, ma in altri casi ancora si ha un vero e proprio piccolo « numero » originale. Tra tutti ricorderò « The Nativity », su testo dello stesso Russo, con Nino Manfredi che dà voce ai tre Re Magi: una cosina deliziosa, che vale da sola tutto il disco.

MISCELLANEA

Cinema

Significato attuale del Film sulla Resistenza Europea, Comune di Genova, 1964 - pagg. 126, 1 tav. f. t.

Raccoglie gli atti del Convegno sul Film della Resistenza, tenutosi il 12 gennaio 1964 a Genova, su iniziativa di quel Comune. Autore della breve relazione Fernaldo Di Giammatteo. Animato il dibattito, con interventi, fra l'altro, di Cicciarelli, Kezich, Montaldo, Pontecorvo, Bertieri, Squarzina, dell'allora Sindaco di Genova Pertusio, etc.

RENZO RENZI: *La città cresce,* Circolo Monzese del Cinema, Monza, 1965 - pagg. 24+8.

Inteso ad illustrare un ciclo di proiezioni di film di argomento urbanistico, l'opuscolo comprende un breve scritto introduttivo di Renzo Renzi, una intervista con Liliana Cavani, regista dell'inchiesta televisiva *La casa in Italia,* una con Carlo Castellaneta, sceneggiatore di *Pelle viva* di Fina, una presentazione de *Le mani della città* di Rosi, firmata dal coscenarista Raffaele La Capria, un elenco di documentari con relativi dati.

AIDANO SCHMUCKHER: *Danza, folklore ed etnografia nel cinema,* Cineclub « Luigi Boggiano », Genova, 1965 - pagg. 128.

Un breve *excursus* relativo ai rapporti tra danza e cinema introduce un'antologia filmografica di quasi un centinaio di pagine, suddivise tra « film a carattere didattico » e « film a carattere culturale ». La sorprese non mancano: *musicals* come *An American in Paris, Can-Can* e via via dicendo, *pot-pourris* spettacolari come *Europa di notte* vengono misteriosamente classificati quali « film didattici » (*sic!*). Anche la scelta dei titoli da citare è capricciosa o casuale, e comunque parzialissima. Poi vi sono le inesattezze, come quando si afferma che *An American in Paris* di Minnelli è una trasposizione della « nota operetta » di Gershwin, la quale *non esiste.*

Dello stesso Schmuckher, che abbiamo già segnalato come solerte annotatore di curiosità « genovesi », ricordiamo l'opuscolo *La canzone genovese* (estratto dalla rivista « Rapallo » del settembre-dicembre 1964, ill.), che è corredato fra l'altro di un'utile discografia.

PIO BALDELLI: *Miti del cinema e cinema senza cineteche,* estratto dalla rivista « Paragone » n. 180, Rizzoli, Milano, s.d. - pagg. 12.

Si riferisce in particolare a tre opere « minori » di Ingmar Bergman: *Hamnstad, Fängelse e Törst.*

MARCEL DEFOSSE (Denis Marion): *Le cinéma est aussi un art,* Revue de l'Université de Bruxelles, maggio-luglio 1965 - pagg. 16.

Testo della lezione di introduzione ad un corso universitario su « L'Art cinématographique, son histoire, ses moyens d'expression ».

Cinemateca Brasileira e seus problemas, Fundaçao Cinemateca Brasileira, Sao Paulo, 1964 - pagg. 166.

Terzo volume della serie « Cadernos da Cinemateca », raccoglie, a cura di Cecilia Thompson, una fitta documentazione relativa alla Cinemateca Brasileira, alla sua attività ed ai suoi problemi.

Teatro

GIOVANNI POLI (a cura di): *Diobolaria ovvero Storie di donne da due oboli,* da Plauto, Teatro-Studio di Palazzo Durini, Milano, 1964 - pagg. 94, tavv. f. t.

GIOVANNI POLI (a cura di): *La Commedia degli Zanni,* da documenti rinascimentali della Commedia dell'Arte, id., 1964 - pagg. 94, tavv. f. t.

SANDRO BAJINI E GIOVANNI POLI: *Gli astrologi,* da G.B. Della Porta e da scritti di astrologia e alchimia, id., 1965 - pagg. 102, tavv. f. t.

SANDRO BAJINI E GIOVANNI POLI (a cura di): *La commedia della guerra,* da Carlo Goldoni, id., 1965 - pagg. 116, tavv. f. t.

Sono i primi quattro volumetti della collana edita dall'interessante Teatro-Studio di Palazzo Durini, diretto da Giovanni Poli. Dice un'avvertenza: « I testi che si pubblicano nella Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini sono esclusivamente il documento degli spettacoli-studio e, come tali, raccolgono il materiale letterario antologico (trascritto e tradotto e comparato, talvolta con arditi accostamenti e composto scenicamente attraverso una rigorosa e lunga sperimentazione), le annotazioni e le conclusioni formali. Con queste pubblicazioni il Teatro-Studio si augura di apportare un contributo di indagine critico-scenica alla rivalutazione del patrimonio teatrale italico. »

GEORGES COURTELINE: *Teatro,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 924.

Da qualche tempo è rifiorito anche in Italia un certo concreto interesse per il teatro comico francese a cavallo del XIX° e del XX° secolo. Non è quindi mancato chi ha proficuamente riproposto, sulle scene o alla radio, testi di quel saporitissimo autore che fu Georges Courteline. Mancava un'edizione completa del suo teatro, caratterizzato da una produzione abbondante e diseguale, ma in molti casi di una irresistibile comicità, fondata su una acuta capacità di osservazione psicologica e d'ambiente e su un'arguta vena deformatrice. Ha provveduto a fornire tale edizione Cappelli, grazie all'amorevole impegno di Manlio Vergoz, un giovane ex attore, il quale è riuscito assai bene nell'intento di fornire delle versioni che fossero sopra tutto « recitabili ». Egli ha suddiviso la produzione di Courteline (quasi un centinaio di « pezzi », in gran parte atti unici, la vera misura dello scrittore) in diverse sezioni: « Le farse militari »; « Fantasie giudiziarie », « Burocrati e uomini »; « La pace domestica »; « Lui e lei »; « Demi-Monde »; « Dietro le quinte »; « Parigi 1890 »; « La filosofia di Courteline ». Le farse militari appaiono oggi un po' invecchiate (se la memoria non mi tradisce, reggono meglio le novelle corrispondenti), ma gran godimento si può ricavare dai testi migliori delle sezioni « giudiziaria », « burocratica », « familiare », « coniugale ». L'attenta introduzione è di Gian Renzo Morteo.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal I° al 31-X-1965

a cura di ROBERTO CHITI

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

I giudizi critici sono stati redatti da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

AGONY AND THE ECSTASY, The (Il tormento e l'estasi) — r. : Carol Reed.

Vedere giudizio di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

A 008 OPERAZIONE STERMINIO — r. e **s. :** Umberto Lenzi - **sc. :** Humphrey Humbert [Umberto Lenzi] e Wallace Mackentzy - **f.** (Easrmancolor) : Augusto Tiezzi - **scg. :** Pier Vittorio Marchi - **m. :** Angelo Francesco Lavagnino - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Alberto Lupo (Frank ,agente 606), Ingrid Schoeller (Agente A 008), John Heston [Isarco Ravaioli] (Kemp), Dina De Santis (la direttrice dell'Istituto di Bellezza), George Wang (Tanaka, il cinese), Mark Trevor (il monco), Omar el Harirí (il capitano di polizia), Nando Angelini (il tenente), Edoardo Toniolo (Mister X), Domenico Ravenna (Meinz), Fortunato Arena (lo sfregiato), Kuky Arena, Johnny Ravenna, Ahmed Luxor - **p. :** Fortunato Misiano per la Romana film (Roma) / Coprofilm (Il Cairo) - **o. :** Italia-R.A.U., 1965 - **d. :** Romana film.

BERLINO, APPUNTAMENTO PER LE SPIE — **r.** : Vittorio Sala - **s.** e **sc.**: Adriano Bolzoni, Adriano Baracco, Romano Ferrara - **f.** (Widescreen, Eastmancolor) : Fausto Zuccoli - **scg.** : Luciano Del Greco - **s.** : Sergio Schal e Rolando Radaelli - **m.** : Riz Ortolani - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Dana Andrews, Anna Maria Pierangeli, Brett Halsey, Gastone Moschin, Tanya Beryll, Mario Valdemarin, Tino Bianchi, Marco Guglielmi, Luciana Angiolillo, Renato Baldini, George Wang, Alessandro Sperlì, Luciano Pigozzi, Massimo Righi, Aldo De Franceschi, Franco Baltimor, Giulio Mecale, Aghul Rain Bozan - **p.** : Fulvio Lucisano e Lucio Marcuzzo per la Italian International Film / Publi Italia - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : Sidis (Regionale).

CASANOVA '70 — **r.** : Mario Monicelli - **s.** : Antonio Guerra e Giorgio Salvioni - **sc.** : Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico - **scg.** : Mario Garbuglia - **mo.** : Adriana Novelli - **altri int.** : Mario Ferrari - **p.** : Carlo Ponti - **d.** : Euro International Films.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 133 e altri dati a pag. 138 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano '65).

COMIZI D'AMORE (Centomila paia di buoi) — **r.** : Pier Paolo Pasolini.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

DARLING... (Darling...) — **r.** : John Schlesinger - **s.** e **sc.** : Frederic Raphael - **f.** : Kenneth Higgins - **m.** : John Dankworth - **scg.** : Ray Simm - **mo.** : James Clark - **int.** : Dirk Bogarde (Robert Gold), Laurence Harvey (Miles Brand), Julie Christie (Diana Scott), Roland Curram (Malcolm), Alex Scott (Sean Martin), Basil Henson (Alec Prosser-Jones), Helen Lindsay (Felicity Prosser-Jones), Tyler Butterworth (William Prosser-Jones), Pauline Yates (Estelle Gold), Peter Bayliss (Lord Grant), José Luis de Vilallonga (principe Cesare Della Romita), Jean Claudio (Raoul Maxim) - **p.** : Joseph Janni e Victor Lyndon per la Vic-Appia - **o.** : Gran Bretagna 1965 - **d.** : Dino De Laurentiis Cinematografica.

Vedere giudizio di A. Scagnetti nel n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Mosca '65).

DEAR HEART (Tre donne per uno scapolo) — **r.** : Delbert Mann - **s.** e **sc.** : Tad Mosel - **f.** : Russell Harlan - **m.** : Henry Mancini - **scg.** : Joseph Wright - **mo.** : Folmar Blangsted - **int.** : Glenn Ford (Harry Mork), Geraldine Page (Evie Jackson), Michael Anderson, jr. (Patrick), Barbara Nichols (June), Patricia Barry (Daphne Mitchell), Charles Drake (Frank Taylor), Ruth McDevitt (Miss Tait), Neva Patterson (Connie), Alice Pearce (miss Moore), Richard Deacon (Cruikshank), Joanna Crawford (Emile Zola Bernkrand), Peter Turgeon (Peterson), Angela Lansbury (Phyllis), Mary Wickes (miss Fox), James O'Rear (Marvin), Nelson Olmsted (Herb), Ken Lynch, Fletcher Allen, Hal Smith, Mary Carroll - **p.** : Martin Manulus per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Warner Bros.

DUE MAFIOSI CONTRO GOLDGINGER — **r.** : Giorgio Simonelli - **s.** e **sc.** : Sandro Continenza, Dino Verde, Amedeo Sollazzo - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Isidoro Goldberg - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Nedo Azzini - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Gloria Paul (Pussy Galore), Rosalba Neri (segretaria), Dakar (il coreano), Andrea Bosic (capo controspionaggio), Fernando Rey (Goldginger), Giampiero Littera (Dupont), Barbara Nelli (sua moglie), Luis Peña, Elisa Montes, George Hilton, Alfredo Adami - **p.** : Fida Cinematografica / Epoca Film - **o.** : Italia-Spagna, 1965 - **d.** : Fida (regionale).

FURIA A BAHIA POUR OSS 117 (OSS 117, furia a Bahia) — **r.** : André Hunebelle - **s.** : A. Hunebelle dal romanzo « Dernier quart d'heure » di Jean Bruce - **sc.** : A. Hunebelle, Pierre Foucaud, Jean Halain - **f.** (Franscope, Eastmancolor, stampato in Technicolor) : Marcel Grignon - **m.** : Michel Magne - **scg.** : Paul Boutié - **mo.** :

Jean Feyte - **int. :** Frederick Stafford (Hubert Bonisseur de la Bath alias OSS 117), Mylène Demongeot (Anna Maria), Raymond Péllegrin (Leandro), Pierrette Pradier (Consuela If), Annie Andersson (Consuela IIf), François Maistre (Carlos), Claude Carliez (Thomas Ellis), Jacques Riberolles (Miguel), Yves Furet (Clark), Guy Delorme (Karl), Jean-Pierre Janic (Ludwig) - **p. :** P.A.C. / P.C.M. - **o. :** Francia-Italia, 1965 - **d. :** Paramount.

GIULIETTA DEGLI SPIRITI — **r. :** Federico Fellini.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

GREATEST STORY EVER TOLD, The (La più grande storia mai raccontata) — **r. :** George Stevens.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

GUN FIGHT (Pistole fiammeggianti) — **r. :** Edward L. Cahn - **s. :** Gerald Drayson Adams - **sc. :** Gerald Drayson Adams e Richard Schayer - **f. :** Walter Strenge - **scg. :** Serge Krizman - **m. :** Paul Sawtell - **mo. :** Robert Carlisle - **int. :** James Brown (Wayne Santley), Joan Staley (Nora Blaine), Gregg Palmer (Brad Santley), Ron Doble (Pawnee), Ken Mayer (Joe Emery), Charles Cooper (Cole Fender), Walter Coy (sceriffo), James Parnell (Moose), Kathe Murtah - **p. :** Robert E. Kent per la Zenith Pictures - **o. :** U.S.A., 1960 - **d. :** regionale.

IPCRESS FILE, The (Ipcress) — **r. :** Sidney J. Furie.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati nel prossimo numero.

LORD JIM (Lord Jim) — **r. :** Richard Brooks.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

MARY POPPINS (Mary Poppins) — **r. :** Robert Stevenson.

Vedere recensione di Ermanno Comuzio e dati in questo numero.

MIRAGE (Mirage) — **r. :** Edward Dmytryk - **sc. :** Peter Stone - **scg. :** Frank Arrigo e Alexander Golitzen - **mo. :** Ted J. Kent - **altri int. :** Walter Abel (Charles Calvin), Anne Seymour (Frances), House Jameson (Bo), Hari Rhodes (ten. Franken), Eileen Baral (Irene), Neil Fitzgerald (Joe Turtle), Franklin E. Cover (il capogruppo) - **p. :** Harry Keller per la Universal-International - **o. :** U.S.A., 1965 - **d. :** Universal-International.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 130 e altri dati a pag. 137 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano '65).

OPERATION CROSSBOW (Operazione Crossbow) — **r. :** Michael Anderson - **s. :** Duilio Coletti e Vittoriano Perilli - **e. s. :** Tom Howard - **mo. :** Ernest Walter - **altri int. :** Jeremy Kemp (Phil Bradley), John Fraser (ten. Kenny), Moray Watson (col. Kenneth Post), Richard Wattis (Charles Sims), Maurice Denham, Wolf Frees - **o. :** Gran Bretagna-Italia, 1965 - **d. :** M.G.M.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 131 e altri dati a pag. 137 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di San Sebastiano '65).

SHIP OF FOOLS (La nave dei folli) — **r. :** Stanley Kramer.

Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

SLALOM — **r.:** Luciano Salce.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

THIRD DAY, The (Il terzo giorno) — **r.:** Jack Smight - **s.:** dal romanzo di Joseph Hayes - **sc.:** Burton Wohl, Robert Presnell jr. - **f.** (Panavision, Technicolor): Robert Surtees - **m.:** Percy Faith - **scg.:** Edward Carrere - **mo.:** Stefan Arnsten - **int.:** George Peppard (Steve Mallory), Elizabeth Ashley (Alexandria), Roddy McDowall (Oliver Persons), Arthur O'Connell (dott. Wheeler), Mona Washbourne (Catherine), Herbert Marshall (Austin), Robert Webber (Dom Guardiano), Charles Drake (Lawrence Conway), Sally Kellerman (Holly Mitchell), Arte Johnson (Lester Aldrich), Bill Walker (Logan), Vincent Gardenia (Preston), Janine Gray (Totti) - **p.:** Jack Smight per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Warner Bros.

THRILLING — **m.** (comune per tutti e tre gli episodi): Ennio Morricone - I° episodio: **Il vittimista** - **r.:** Ettore Scola - **s.** e **sc.:** E. Scola, Ruggero Maccari - **f.:** Alessandro D'Eva - **scg.:** Piero Poletto - **mo.:** Marcello Malvestiti - **int.:** Nino Manfredi (Nanni), Alexandra Stewart (Frida), Magda Kanopka (Luciana), Tino Buazzelli (psicanalista), Cesare Gelli (Cesarino), Luciano Bonanni (il bagnino Claudio), Piero Poletto (analista), Milena Vukotic (assistente laboratorio analisi) - II° episodio: **Sadik** - **r.:** Gian Luigi Polidoro - **s.** e **sc.:** Ruggero Maccari - **f.:** Pier Ludovico Pavoni - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Nino Baragli - **c.:** Pier Luigi Pizzi - **int.:** Walter Chiari (ing. Renato Bertazzi), Dorian Gray (sua moglie Valeria) - III° episodio: **L'autostrada del sole** - **r.:** Carlo Lizzani - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego - **f.:** Roberto Gerardi - **scg.:** Elio Costanzi - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Alberto Sordi (Fernando Boccetta), Sylva Koscina (Paola), Nicoletta Rangoni Machiavelli (Lea), Giampiero Albertini (il rosso), Rossana Martini (Carmela), Rico Boido (il figlio), Renato Terra, Orietta Fiume, Alessandro Cutolo. - **Altri int. che compaiono nei tre episodi:** Carlo Ceriani, Luigi Battaglia, Cesare Garbini, Alessandro Del Grosso, Renato Castigliano - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** D. De Laurentiis Cinemat.

Un film sgangherato, che, prodotto da uno dei nostri massimi produttori, denuncia le irresolutezze del nostro cinema commerciale sulla strada da imboccare dopo la crisi del filone « erotico ». Siamo ancora al film a episodi, di vari registi, ma al richiamo delle situazioni scabrose e delle solite nudità si cerca di sostituire lo scatto di una trovata. Qui, come dice il titolo, sarebbe quella di rincorrere il difficile « humour » *macabro all'inglese o alla Hitchcock, magari (episodio* Sadik) *tenendo d'occhio la moda dilagante dei « fumetti ». Purtroppo il primo episodio è tirato troppo in lungo ed il secondo è appena una barzelletta sceneggiata. Qualche interesse denota invece il terzo, diretto dal regista di* Cronache di poveri amanti, *che per tre quarti riesce a darci un raccontino divertente senza volgarità e con qualche brivido e tensione, anche grazie ad un felicissimo Sordi. Peccato che il finale chiuda sbrigativamente e senza grande coerenza. Comunque, Lizzani ha il merito di cercare una formula nuova e di avvicinarvisi abbastanza.* (*E.G.L.*)

VERGINE PER IL PRINCIPE, Una — **r.:** Pasquale Festa Campanile.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

WEST AND SODA — **r.:** Bruno Bozzetto.

Vedere recensione di Gianni Rondolino e dati nel prossimo numero.

Allegato a « Bianco e Nero », Roma, anno XXVI°, n. 12, dicembre 1965.

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

I DOCUMENTARI

TELEVISIONE

I LIBRI

BIANCO E NERO

1965

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXVI (1965)

Indice per materie

b) Note critiche

c) Film del passato

Filmografie

Interviste e colloqui

Letteratura e cinema

Libri e bibliografie

Mostre e manifestazioni varie

La Mostra di Venezia

Numeri speciali

Recitazione e attori

Regia e registi

Scenografia

Storia

Il cinema e la Resistenza

Teatro e cinema

Anton Giulio Bragaglia

I film di Bragaglia e il cinema futurista

Scritti su Bragaglia

Testimonianze

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi